

# L'APPRODO LETTERARIO

65

*Rivista trimestrale di lettere e arti*  
N. 65 (nuova serie) - Anno XX - Marzo 1974

ERI - Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana

## SOMMARIO

n. 45 (nuova serie) - Anno XI - Marzo 1978

### LIBRE PAGES

Le opere di Piero di Niccolò dei ..... 1

### ORGO (LINO)

Il ..... 17

### FRONTO (LINO)

Il ..... 25

### FRONTO (LINO)

Il ..... 37

### FRONTO (LINO)

Il ..... 49

### FRONTO (LINO)

Il ..... 55

### FRONTO (LINO)

Il ..... 67

### FRONTO (LINO) - FRONTO (LINO)

Il ..... 73

### FRONTO (LINO)

Il ..... 81

### FRONTO (LINO)

Il ..... 87

### FRONTO (LINO)

Il ..... 93

### FRONTO (LINO)

Il ..... 99

### FRONTO (LINO)

Il ..... 105

### FRONTO (LINO)

Il ..... 111

### FRONTO (LINO)

Il ..... 117

### FRONTO (LINO)

Il ..... 123

### FRONTO (LINO)

Il ..... 129

### FRONTO (LINO)

Il ..... 135

# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, GINO DORIA, DIEGO FABBRI, ALFONSO  
GATTO, NICOLA LISI, GOFFREDO PETRASSI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

*RESPONSABILE*

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Viale Mazzini 14 - Tel. 38-78 - REDAZ.: FIRENZE, Largo Alcide De Gasperi 1 - Tel. 27-78

AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 41 - Tel. 57-101

UN FASCICOLO: Italia: L. 1000 - Estero: L. 1400 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 3000 - Estero: L. 4600

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

n. 65 (nuova serie) - Anno XX - Marzo 1974

LEONE PICCIONI	<i>Le opere e i giorni di Nicola Lisi</i>	pag.	3
DIEGO VALERI	<i>Poesie</i>	»	27
SERGIO SOLMI	<i>Ricordi di Raffaele Mattioli</i>	»	35
LUIGI BALDACCI	<i>Da Cimabue a Morandi</i>	»	47
CESARE BRANDI	<i>Pienza e Manzù</i>	»	52
MLADEN MACHIEDO	<i>La « Pastorale lanosa » di Nikola Šop al centro della sua esperienza poetica</i>	»	55
NIKOLA ŠOP	<i>Pastorale lanosa, versione di Mladen Machiedo</i>	»	58
VITALIANO BRANCATI e VINCENZO TALARICO	<i>La giornata del poeta (farsa), con presentazione di Leone Piccioni</i>	»	63
PIERO BIGONGIARI	<i>Emmanuel Levinas, ovvero dalla maschera novecentesca al viso dell'altro uomo</i>	»	96

### R A S S E G N E

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	»	113
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	»	114
UMBERTO ALBINI	» » <i>Filologia classica</i>	»	120
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	»	121
SERGIO BALDI	» <i>inglese</i>	»	123
RODOLFO PAOLI	» <i>tedesca</i>	»	125
ANGELA BIANCHINI	» <i>ispanica</i>	»	128
CLAUDIO GORLIER	» <i>americana</i>	»	129
ANTON MARIA RAFFO	» <i>russe</i>	»	132
GIORGIO MORI	<i>Storia e cultura</i>	»	133
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	»	136
NICOLA CIARLETTA	<i>Teatro</i>	»	138
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	»	141
FERNANDO TEMPESTI	<i>Schede</i>	»	143

Illustrazioni da: RUDOLF SCHLICHTER; VITALE, CARLO BRACCESCO, JACOPINO per gentile concessione delle Edizioni Sansoni di Firenze; una miniatura (La vendemmia) tratta dal codice n. 324 «Officium Beatae Mariae Virginis» (1385) per gentile concessione della Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì

# LE OPERE E I GIORNI DI NICOLA LISI

di

Leone Piccioni

A vedere il nuovo bellissimo libro di Nicola Lisi, *Parlata dalla finestra di casa*, a rileggere, come mi è capitato in questi mesi, tutte le sue opere, a ricapitolare l'andamento della sua vita, viene da pensare che il tempo, lungo e breve tempo, di questi suoi ottant'anni, egli lo abbia misurato piuttosto sul trascorrere delle ombre e delle luci su una spaziosa e serena meridiana, che non sul ticchettio frenetico di orologi di precisione, orologi svizzeri. I suoi incanti sono diurni o lunari, o di cieli stellati, tutt'al più, a rintracciare qualche zona buia e notturna, ci pensano le lucciole a rischiararla; le grandi parti della sua vita e dei suoi libri sono le stagioni, il « tempo del freddo » — ricordate? — o dei profumi, quelle stagioni che proprio sulle meridiane riscontrano vibrazioni e mutazioni, non sulla indifferente registrazione degli orologi. L'elogio delle meridiane, del resto, Lisi ce lo ha cantato da per tutto, e ora nella *Parlata dalla finestra*, confidandosi, colloquiando, sfogandosi anche un po' — come fa — ci conferma la « attrattiva che aveva sempre avuto per le meridiane, sentita fino al punto di non assuefarmi all'orologio. Persino poi, da grande, quando morì mio padre — prosegue — lasciai in abbandono il remontoir d'oro, che egli aveva acquistato all'esposizione universale di Parigi che spesso mi mostrava con orgoglio. Se mi si chiedesse come abbia fatto, per anni ed anni, a starne senza, specialmente quando fui impiegato ed avevo e davo appuntamenti, risponderei

che mi valevo d'una specie di meridiana interna la cui linea di luce, anzi che d'ombra, era netta capacità d'introspezione. Da ciò si comprende la mia contentezza quando lessi, in un giornaleto, che Giuseppe Sarto, poi Pio X, poi Santo, da Vescovo di Mantova, in privato, ma anche dal pergamo, raccomandasse l'incremento nelle parrocchie delle meridiane. Io credo che sia stato quello, fra molti altri, un dato esterno derivato dal grande desiderio che nella famiglia umana si vivesse in pace. Si sa che all'annuncio della guerra mondiale, per gravezza di pena, gli si schiantasse il cuore. E poiché delle meridiane mai sarei stanco di parlare, dirò che da ragazzo mi ero invaghito di una sull'architrave della porta d'una casa in cima a una collina, con il resto della facciata a striscie parallele bianche e rosse». E così si è detto di Lisi, uomo di meridiane, uomo di pace, ed insieme s'è dato un primo esempio, che ci premeva, di una pagina di questa *Parlata*, che appare da Vallecchi, quando da poco Nicola ha compiuto gli ottant'anni in modo appartato, senza voler feste, senza neppur consentire, almeno fino ad ora, riunioni di amici, che pur premevano. Per conto mio avevo tanto pensato ad una bella festa corale che si potesse fare, con tanta gente di diversa età, d'estrazione, di idee, di attività che volentieri si sarebbe stretta attorno a Nicola, magari ognuno di noi — fantasticavo — brevemente testimoniando di come Lisi fosse passato sulla sua strada, scrittori o pittori, lettori di varie età, i suoi coetanei, la generazione di mezzo, quella del suo figliolo, giù giù fino ai giovani d'oggi, cattolici d'impegno, e cristiani, e liberi pensatori, che nessuno ha mai trovato rifiuto nella larga accoglienza umana da Lisi concessa per le sue idee e per il senso compiuto della sua opera. Una sfilata, mi immaginavo, come fanno del resto, in altri paesi (ed anche negli Stati Uniti, ed anche in Russia): chi a testimoniare, chi a leggergli una pagina, dei versi, chi a mostrargli un quadro o un disegno o una scultura appositamente preparata, e magari chi a cantargli una canzone, chi a dirigere un pezzo da concerto, come quello, incantato, indimenticabile, allora sì davvero notturno, che chiudeva, tra fuochi fatui e movimenti leggeri di gente, *Concerto domenicale*. Quanti amici ci sarebbero stati a questa festa!

È forse la recente lettura della *Parlata*, tutta costruita sulle « digressioni »,

che ha consentito anche a noi questa parentesi, ma riprendiamo il cammino con Lisi, attraverso le sue opere, e questo ultimo straordinario compendio.

Uomo di luce, dunque, Lisi, di quella luce forte senza nebbie di cui Carlo Bo aveva subito parlato in un saggio antico (« L'eterno paese » del '34), una luce non accecante bagliore, capace di sensazioni tenui ma eterne. Una luce contemplata, per lo più, di giorno, o su lune splendenti, o su chiari cieli stellati, in campagna; quasi mai (se si esclude la rapida conclusione del *Diario di un parroco*, naturalmente, il « diario di guerra » *Amore e desolazione* e qualche racconto dell'*Arca dei semplici*), mai o quasi mai, dicevo, nei libri di Lisi è di scena la città. « Durante il lungo periodo dell'anno che me ne sto in città — ci ricapitola nella *Parlata* — non rivedo il cielo. Giungo a tanto che lo dimentico; è per me come se più non fosse. Ma subito che, in estate, vo in campagna non soltanto mi ci riaffeziono ma ne aspetto un qualche cosa di straordinario... ». In quali condizioni migliori di queste nacque e nasce in Lisi la meditazione?: « Stando seduto nel campo di Ponzalla davanti a casa, in certe condizioni particolarmente limpide dell'aria... » oppure « in un variar continuo d'orizzonti fra un crescendo di sempre più ferma luce » (*La faccia della terra*). Nella recente *Parlata* ci sono tante conferme, tante altre rivelazioni, una nuovissima fantasia. Ma le conferme ci premono: accade in queste pagine a Lisi di tornare qualche volta a raccontarci cose che già altrove ci aveva detto, ed è un sintomo certo che sono cose molto importanti per lui.

Voglio fermarmi a qualche tema che ho ritrovato: i profumi, che ci danno il senso delle stagioni e del passare del tempo; un episodio della guerra del '15-'18; il tema degli angeli; quanto costi il raggiungimento dell'equilibrio e della quiete; un episodio sul canto. Ci sono poi nella *Parlata* anche, assai importanti, cose che Lisi ci dice per la prima volta, ma che si potevano intuire: completano il quadro, servono a dimostrazione.

Per i profumi si veda, intanto, con quale epigrafe, tolta dalla *Mano del tempo*, si apra la *Parlata*: « Specie in qualche pomeriggio estivo, sulla sera, nella sollecitazione di uno sperso profumo o di uno sperso suono, gli avveniva di trapassare il tempo a ritroso sino a sé fanciullo: rientrava così nella

indefinita cornice di una giornata, però sempre d'aspetto domenicale... « Sulla scia di uno « sperso profumo ». Eppure da tempo Lisi ha perso il senso dell'olfatto: ce lo aveva raccontato lui in *Amore e desolazione*. Annota solo il 15 luglio del '44: « Da molti anni ho perduto l'odorato. Ciò avvenne a Follonica, mentre facevo il bagno. Non so come accadde che, vicino alla spiaggia, andai a finire in fondo al mare. Ritornato fra il rosmarino, nell'orto di Bugiani, non ne sentii l'odore. Ma non mi lagnai, né ora mi lagno del sopraggiunto mancamento. In definitiva penso che non ho perduto nulla, perché d'allora i fiori hanno per me un segreto e quindi mi sembrano più belli. Si aggiunga che a volte mi capita di sentire un odore indipendente, il quale non ha nulla di comune con gli altri odori che ricordo... ». E nella *Parlata*: « Fra me la compiacenza di riconoscere la specie del legname all'odorato o, dico meglio, al fiuto. Ci tenevo alla perfezione in quel senso, la cui perdita assoluta, poi, non mi ha dato granché rincrescimento. Non mi sorprenderebbe nemmeno troppo se venissi a sapere, chissà quando, che per mettermi alla prova improvvisamente mi fu tolto. Tale vuoto data dal giorno in cui feci un bagno in mare a mezz'inverno. Ciò avvenne nelle acque di Follonica in Maremma, mentre mi esercitavo nel nuoto sotto la maestria di un giovane amico che ne era campione... Però di alcuni tra i profumi che più mi piacevano, di tanto in tanto, dentro di me, ne ho come un riflesso che mi dico esistenziale. Del giglio, della rosa, della salvia e più del geranio se fino da bambino aveva avuto su di me effetti di attrazione che non saprei spiegare ».

Eppure di quanti profumi Lisi ha seguitato ad arricchire i suoi racconti, le sue visioni, le sue favole, descritti con una vibrazione e con una precisione certo acuita dalla loro assenza, con quiete — è vero — senza smaniare o disperarsene. « Nella sollecitazione » — dunque — « di uno sperso profumo o di uno sperso suono... ». La poesia di Lisi è fatta di luce, di pace, di profumi, di suoni che derivano da un disteso canto. (Possiede forti ragioni ed implicite motivazioni ecologiche.). In *Amore e desolazione* ancora, il 6 aprile ci aveva raccontato, di sfuggita, l'episodio di una prova per unirsi ad altri ragazzi in un canto in Chiesa: ma gli mancò il coraggio al momento decisivo, si rifugiò a casa, se ne andò a letto. Nella *Parlata* ci dà dell'episodio un resoconto molto più minuto (« Ma la sera, mentre aspettavo il mio turno, seduto

nello stallo in coro, l'attesa si volse in confusione; non esagero se dico con effetti di smania fin nel sangue. Tanto che me ne andai, senza badare a nulla, dal coro tra i fedeli e di tra i fedeli a casa, dove mi misi in letto facendo finta di dormire ». E si dilunga il necessario: non aveva potuto vincere quel suo complesso di inferiorità di partecipare in coro al canto con le belle lamen- tazioni di Gerusalemme che tanto piacevano allo zio (« Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum »), ma stando poi, in Firenze, da stu- dente a dozzina presso una famiglia che aveva, dopo cena, come passatempo preferito, quello di cantar romanze di opere, finì anche lui per unirsi al canto ed a tutti i canti.

Nicola Lisi partecipò alla guerra del '15-'18: sobrio com'è, in conquistata umiltà, è alieno dal raccontarci particolari di episodi che possano vederlo protagonista; si tira quasi sempre da parte. Si vedrà nella *Parlata*: sebbene sia interamente autobiografica non esiste traccia di un episodio che si incentri su una propria azione, su di un proprio fatto. Eppure un episodio della guerra del '15-'18, tal quale, Lisi ce lo ha raccontato due volte: prima in una pagina di *Amore e desolazione* (è un diario e non c'è da stupirsi), poi nella *Parlata*. Si ricorda il 12 luglio dell'incontro con il « folle generale G. ». Passava in macchina scoperta verso le Dolomiti, diretto al fronte del Pasu- bio (folle e superbo ma temerario), e invitò il giovane ufficiale a salire con lui. A Nicola quella offerta — ci dice — non piacque; durante tutto il tra- gitto non gli rivolse mai la parola; in conseguenza di un guasto meccanico si infuriò contro di lui, lo minacciò, estrasse la pistola, gli ingiunse di dile- guarsi al più presto. « Corsi per il tratto che rimaneva di salita; dopo assa- porai la libertà riconquistata ». Nella *Parlata*, più brevemente il medesimo racconto, con questa conclusione: « Mi mantenni esternamente quieto sin- tanto che di là dal Passo, per la scesa, non fui sicuro di essermi sottratto interamente alla sua vista. Allora sentendomi libero e leggero, presi a can- ticchiare ».

E in questo ultimo episodio non c'è solo la conferma di Lisi, uomo di pace, c'è la sua ribadita vocazione alla libertà, pur collegata ad una interna misura, ad un ordine spirituale, il rifiuto alla richiesta di una disciplina for- male, ed esterna, tanto più se così opaca e stolta. Dirà nella *Parlata*: « Non

me la sentivo, anche a distanza, con nessuno di essere discorde... Ma poi rifletto che è nel mio destino di non esitare in nulla pur di ottenere un maggiore spazio di libertà mentale». Pur — aveva detto — nell'umiltà che « a chi la intende, rivela sempre uno splendore », pur nella modestia, « che bada soprattutto all'essenziale ».

Eguualmente nel diario del '44 e nella *Parlata* ritornano due episodi della scoperta della donna: la bambina attirata in un sottoscala per vedere come « sotto i panni, fossero le donne ». (« La cosa, come si può capire, avvenne in fretta e n'ebbi, almeno quella volta, una delusione »); e durante una specie di primo amore le lunghe ore passate, sotto la protezione di una persona adulta, nell'aula consigliare del Comune mugellano, chiusa al pubblico, con una ragazza di nome, mi pare, Maria.

Siano ben vicini questi non opposti poli: l'uomo di pace che è Lisi, e l'uomo d'amore. Aveva scritto (24 aprile): « A chi si fa scandalo che un affine linguaggio amoroso, se non proprio lo stesso, valga fra due creature così come fra una creatura ed il Signore, io dico che nulla sa e probabilmente, durante la vita, nulla mai saprà d'amore, sia terreno che celeste e del passaggio dell'uno e dell'altro, in realtà e potenza, per conseguente svolgimento ». Il tema degli angeli, ancora, s'è detto, ma quello, certo, non è da rintracciare solo nel rapporto tra i due diarii: è il tema proposto da Lisi fin dalle sue « favole » del « Calendario dei pensieri e delle pratiche solari », del '23; già personificato nell'*Acqua* ('28); tema che diviene spiegato e teso canto nello stupendo *Paese dell'Anima* ('34) e via via scorre attraverso tante differenti prove. Ma anche qui, in certe ripetizioni, in certi ribadimenti, si scoprono indicazioni importanti. In tutta la *Parlata*, ad esempio, delle opere precedenti si cita solo il *Paese dell'Anima*, e l'« Agnellino », facendo mi pare un riferimento, anche ad un libro che a me è tra i più cari, *La nuova Tebaide*.

Vediamo dunque con ordine. Già in *Amore e desolazione*, Lisi ci aveva detto (il 16 marzo) che *Paese dell'Anima* era stato scritto all'Eremo di Camaldoli. In quello stesso diario del '44 ci aveva suggerito che « una maggiore conoscenza sugli angeli, a riparare il lungo silenzio dei santi e quello assai più comprensibile dei teologi, è stato ora da Dio commessa ai poeti ».

Nella *Parlata*, ecco uno scorcio: « A scanso di equivoci devo dichiarare che io non sono mai stato granché zelante nella fede. Però sino a quando non fui adulto sentii d'intorno a me angeliche presenze. Non tanto precettistiche quali risultano, con autorità, dalle Scritture, quanto paghe dell'amore del loro esistere celeste. Maturo di esperienza poi *ne dissi di memoria* tutto quanto ne sapevo in un libretto intitolato *Paese dell' Anima*, che ancora oggi, dopo una quarantina d'anni, seppure quasi riservatamente, è in circolazione. Da quel che posso capire gli angeli occupano, quasi al vertice, lo iato, d'immenso o rapido respiro, tra l'uomo e il Creatore ».

Di un frate di Fiesole dice che pareva « uno degli angeli che amavano, e a parere mio amano tuttora, di inserirsi nelle cose umane », ed ancora ci parla di un masso nel convento di Fiesole, al quale andava in un periodo Einstein per suonare il violino scegliendo « di preferenza giorni nuvolosi ma non mai guastati dalla pioggia »; del quale masso anche Lisi subì « l'ascendente per andarci a scrivere un libretto del quale a casa rimandavo di volta in volta la stesura ». È certamente la *Nuova Tebaide*, scritta all'« aperto » (proprio come il *Paese dell' Anima*), questa volta non a Camaldoli ma nel convento francescano di Fiesole. E nel nome dell'Angelo la *Nuova Tebaide* luminosamente si apre, e stupendamente si chiude.

« A scanso di equivoci devo dichiarare che io non sono mai stato granché zelante nella fede... ». Un'affermazione questa di Lisi che giunge un poco inaspettata. Ma sentite ancora: fin dall'inizio della *Parlata*, raffrontandosi per un attimo a don Milani: « Lui dalla giustizia alla pace, anche per quel che gli era rimasto di israelita; io dalla pace alla giustizia, anche per quel che mi è rimasto di *pagano* ». E ancora: « A me che nella vita ho sempre pregato a stento... »; o di un frate della Verna: « Avevo già capito che egli mirava alla mia completa conversione ».

Eppure nella stessa sede, tra pagina e pagina, a queste indicazioni piuttosto nuove e rivelatrici, per chi poteva avere di Lisi la visione candida e pura che lo assimilasse completamente al Parroco don Antonio, quel dolce parroco di campagna, ecco le altre sull'equilibrio raggiunto e la misura: « dette prova di come si può operare bene in continuazione e di pari passo vivere tranquilli »; « la rinuncia, che lì per lì, lo so, è costata pena, gli ha

offerto modo di sperimentare, ed è probabile come poche volte, l'effetto trasformante nell'animo del proprio volere. Egli, dopo la irrequietudine di tutta una giornata, al mattino, svegliandosi, si sentì leggero ...». «Intervenendo nel discorso diedi prova, come mi fu riconosciuto, di equilibrio pacificatore e perciò anche di saggezza». E nel diario del '44 «Alla diffusa eccitazione io reagivo in silenzio con bene governata pazienza e da essa, improvvisamente, nacque il sole della letizia perfetta. Allora dissi poche e forse comuni parole, ma che valsero, per virtù d'amore a rasserenare tutti quanti come io vidi dalla quiete che tosto si dipinse in volto». In quello stesso diario accusandosi tuttavia scrive (il 5 aprile): «I miei peccati sono sempre gli stessi. Vorrei liberarmene ma non riesco. Pecco, mi confesso; ripecco. Sarò ostinato sino all'ultimo; però sono ostinato anche nella riconoscenza pel Signore. Neppure sono un peccatore profondamente contrito: la speranza è molto sensibile al mio cuore». Dandoci poi (29 maggio) come una chiave per intenderlo tutto, e per venire al punto che in questa ricapitolazione lisiana, ci preme: «Nel 1938 sperimentai l'inferno dentro di me... La mia felicità interiore ed anche esterna successiva, rimane consequenziale a quella esperienza».

Si è citato, prima di porre il tema, che del resto è già posto, e già se ne vede la risoluzione.

Lisi ci viene incontro come uomo di pace, uomo di luce, uomo d'amore, diffonde profumi, riecheggia canti, comunica le sue visioni, racchiude saggezza ed esperienza nelle sue favole, conosce la natura, conosce le stelle, comunica con una eterna misura, è con il sangue partecipe dell'armonia dell'ambiente; comunica con una scrittura che si è «trovata tra mano perfetta, senza fatica», «come una dote della sua grazia» per stare con il giudizio di De Robertis. Ma (prosa a parte), davvero senza fatica, tutto ciò? Il peccatore, quello che deve ancora essere pienamente convertito, chi prega a stento, il pagano che sente sempre vivo, poco zelante nella fede, come potrebbe essere arrivato a quella pace, senza fatica? «Sperimentai l'inferno — ci dice — e la mia felicità è conseguenza di quella esperienza». Proprio questo sentivamo sempre con chiarezza, come la visione di Lisi prendesse intrepida forza dal risultare da contrasti, come la sua esperienza risultasse forgiata dal passaggio attraverso tante inquietudini, come la sua pace fosse la conseguenza

di tante battaglie interiori; la sua luce risaltante da meditazione sulle tenebre; la parte continuamente da riconquistare della sua fede, messa a prova da dubbi e tentazioni costanti.

Aveva subito capito che « l'armonia è sempre il risultato di ordinate variazioni »; ci ha detto (*La mano del tempo*) « senza presumere di sé, di aver retto al confronto ora passionale e ora di persuasione attorno all'anima propria ».

Solo che di quei contrasti, di quei passaggi l'arte di Lisi non ci ha lasciato il percorso, la documentazione, qualche spiraglio, sì, specie nei diari, ed anche in tutta la prima parte dell'opera sua, almeno fino al *Concerto domenicale*. Di una vena di quel Lisi, mossa da « aggricciamento sadico », non per nulla Pancrazi si era accorto; non per nulla Contini considera indicativa dell'arte di Lisi, il racconto « La gamba della Namur » dall'*Arca dei semplici*. Quello che ci perviene resta perciò più fermo, bloccato come in un gesto (ci ha detto di essersi ancora una volta riconfermato che « il semplice gesto è, di per sé, preghiera »), né soggetto né oggetto di revisioni o di dispute: è il punto d'arrivo in purezza, la ingenuità riconquistata, l'innocenza ripristinata con fatica. « Ciò che ringiovanisce l'uomo — ci ha detto — è l'innocenza: il sempreverde della creazione ». E ancora, sempre in *Aspettare in pace* del '57, « la grazia è una rigenerazione, in essenza di tutta la persona ».

Il prezzo di quella conquista è tutto sottaciuto, ma si evidenzia nei fermi contorni, nella ferma luce che s'è riacquisita e che non può subire tentennamenti o eclissi. La novità di Lisi, il suo permanere (già misurabile se parliamo di pagine e di opere che hanno ormai anche quarant'anni), il suo spazio futuro è dato da questo. Lo spazio, l'aria, l'atmosfera che ci propone e ci annuncia non sono il frutto dogmatico di una semplice comunicazione mistica e di edificazione: derivano da un lungo contrasto, da un continuo mettersi a prova.

Né Lisi — s'è detto — ha voluto darci nulla, o quasi nulla (in umiltà, in disparte) del travaglio, delle tappe della sua ricerca: la sua problematica non è descritta, va intuita dal risultato d'insieme, ci sono le opere a darci la possibilità della riconnessione totale (e, certo, qualche spiraglio di confessione, che ci aiuta).

Questo, mi pare (ma lo vedremo meglio, seguendo la cronologia delle opere lisiane), mette a fuoco quello che a De Robertis ed a Pancrazi parve un tema da precisare per leggere il Lisi degli anni '30: la sua tendenza al surrealismo (per De Robertis superiore alle sue capacità), la magia bianca per Pancrazi (« disegnato il cerchio magico, raggiunta quella suggestione, Lisi si ferma »), certe ricerche « acuminata », difficili. Derivavano queste impressioni dagli elementi contrastanti dell'animo che Lisi aveva da mettere in campo; gli aspetti, i poli del suo dilemma, ed aveva ragione Bo, subito a scartare quella ipotesi di accostamento ad un movimento letterario come il surrealismo che a Lisi in niente poteva interessare, mentre — ci diceva — la sua magia è « nel piano della voce, nella natura del suo sguardo ». Ma la ricerca di quello che Lisi ci ha taciuto ci tenta ancora e ci persuade. A conoscere Nicola, ad averci avuto confidenza, lo si scopre, nella saggezza mugellana, nella conoscenza della vita, uomo d'esperienza, e uomo di sangue, che sa, che vede, che partecipa, che potrebbe anche essere tentato da sapori forti: ride di gusto, riferisce ed inventa battute che vanno diritte al segno. Niente o quasi di questo si può rintracciare nell'opera sua, se non un velo costante (specie ora nella *Parlata*) di ironia.

Eppure nella *Parlata*, ci racconta della sua tentazione di scoppiare talvolta, fuori luogo e fuori posto, in « irrefrenabili risate » che lo toglievano dalla sua « condizione d'innocenza », come ci dice. Una volta il Bargellini ai tempi del « Calendario » ad un « farsesco desinare, per giustificare una sua irrefrenabile risata, ebbe la prontezza di spiegarla come una forma di epilessia, per cui, compassionandolo, fu messo nel letto matrimoniale dell'anfitrione ». E chi restasse legato ad un mondo musicale lisiano esangue e fatto di penitenze e di fioretti, prenda nota che l'autore più volte ci ha dichiarato la sua ammirazione per l'opera lirica italiana, ed in particolare per Verdi, che gli pare « il musicista più naturalmente cattolico che sia mai esistito » (18 aprile: *Amore e desolazione*).

Rifletto ora un momento su un brano di *Amore e desolazione*: « Sono stato fra grandi avvenimenti, ma la mia meraviglia si posa sempre su quel che nel mondo è antistorico, cioè eterno. Le piante, le acque, le stelle, l'uomo e, particolarmente, la compagnia dell'uomo: la donna. C'è modo e modo

di guardare le creature e le cose. Quello abitudinario e quello che è, forse, una proiezione amorosa di sé » (24 febbraio). Questo per parlare dell'impegno di Lisi: il suo impegno sta nel partecipare e guardare « con proiezione amorosa di sé » (la sua unicità, vorrei dire) quanto lo circonda, senza a nulla restare estraneo, ma rimandando tutti i riferimenti ad un colloquio antistorico ed eterno. Non è forse metodo che riscuota di questi tempi favori, o indicazioni di moda all'ordine del giorno. Ma è la garanzia, il marchio di fabbrica, che consente ad opere come *Il paese dell' Anima*, a parte dei racconti e delle favole, al *Diario di un parroco di campagna*, alla *Nuova Tebaide*, e a tante altre pagine ancora, di risultare, a distanza, incorrotte e di pieno significato, mentre tante tematiche dello stretto giro del tempo sono cadute, non hanno più circolazione alcuna. Già si augurava che negli abitati alle strade fossero finalmente dati nomi di piante, di fiori, di stagioni, di colori, di venti, di perenni direzioni, non quelli di uomini destinati a mutare; ora ci avverte come sia « di pernicioso errore la pretesa di giudicare le vicende del passato coi criteri d'ora »; tuttavia presentiva nel diario '44 (5 maggio) l'uccisione di Mussolini; è partecipe delle vicende del fiume Giordano o del fiume Ussuri, pur lamentando che invece di guerre potrebbero, ricchi di pesci come sono o erano, ospitare tante lenze e tanti pacifici pescatori!

Quando si lesse, negli anni di guerra, il *Diario di un parroco di campagna* un po' per gli avvenimenti che ci prendevano alla gola, un po' per l'età (dico la mia età, allora), un po' perché Bernanos con il suo parroco ci aveva giustamente attratti in una dimensione problematica ed inquietante, l'opera di Lisi non ci parve persuasiva, non ci toccò in profondo, per quella che ci sembrava un'elusione di tematica. Impressione non diversa toccò alla immediata lettura del « diario del '44 », che si riferiva ad avvenimenti, dunque, che ci avevano direttamente visti partecipi. Eppure alla rilettura come intatto, significativa, toccante a pieno, svolgendosi nelle sue tre stagioni, resta il *Diario di un parroco*; come importante, ci ritorna *Amore e desolazione*; proprio perché allontanati tanti avvenimenti, spente o mutate tante passioni, i riferimenti eterni, antistorici, riecheggiano (cresciuta tanto anche l'età) con profonde risonanze sentimentali.

Accade dell'opera di Lisi che i suoi interi o le sue parti, restino come compiute opere figurative, pittoriche. È un tema da toccare, sviluppandolo;

quanto a me, mi ha sempre appassionato. L'opera d'arte si offre alla contemplazione da lontananze di secoli o nel presente, come il totale del risultato ottenuto: non ci da indicazioni, descrizioni, percorsi del pensiero e del suo svolgimento, dell'impegno e del suo credo: pensiero, impegno si ricostruiscono alla lettura dell'opera stessa. Il suo critico, lo studioso avrà a disposizione documenti e rapporti storici, metodi di ricerca: chi guarda, dall'approfondito suo modo di guardare, arriverà talvolta ad emozionarsi e a saper dar conto della sua emozione. Lisi si offre con opere compiute, con gesti, con quadri. Il gesto di Lisi, del resto — « indimenticabile istante » — è partecipe del metodo narrativo della figurazione. Opere come *L'acqua*, come *La via della croce*, come *Aspettare in pace* addirittura possono risultare programmatiche al riguardo. Ricordate come nella *Faccia della terra* nel capitolo « Pittore alla finestra », Lisi componesse scrivendo, a gara, con Rosai? (Dall'Angelico a Carpaccio, via via, ai nostri giorni, da Morandi, a Rosai, a Manzù, a Venturini, i suoi punti di paragone, ed anche tanti altri, amici e valenti, il Parigi, il Conti, il Lotti, illustratori delle opere sue). L'affresco nelle sue scene, le tavole, i trittici, le tele da Lisi tante volte guardate e riguardate (ci confessa del resto nella « Parlata » che la sua prima iniziazione fu alla pittura « e conseguentemente, a poco a poco, anche alla passione dello scrivere che, sembra impossibile, si è mantenuta fino ad ora ») narrano in un gesto bloccato, fermo nell'aria: in un atto, in un atteggiamento solo narrano la storia intera, senza poter dare distesa ragione di tutti gli accadimenti e le ragioni che portarono a quel punto, né di tutto quello che fu precedente o seguì, o accadde di scena in scena, se il ciclo sia narrativo, tuttavia addensando in quell'attimo, in quel gesto particolare tutta la carica dei fatti e delle ragioni che appunto lo precedettero e di quelle destinate a seguire. Questa immobilità dà movimento, questo bloccaggio subito si scioglie, quella luce ferma subito palpita e trasale, quei particolari si animano, ed in un punto ecco raccolti tutti gli elementi essenziali e sufficienti al racconto della intera storia e delle sue intime motivazioni. La strada della descrizione minuta ed accurata, del bozzetto poteva essere percorsa da Lisi, in qualche prova della prima parte del suo ricercare, anche la tentò, ma non a questa descrizione obbligata tendeva la forza poetica di Lisi, la sua capacità di ten-

sione, la sua forza di « intuita continuità », i sondaggi in improvvisa profondità, la sapienza nel vedere le cose più che nel descriverle, la forza del suo parlare.

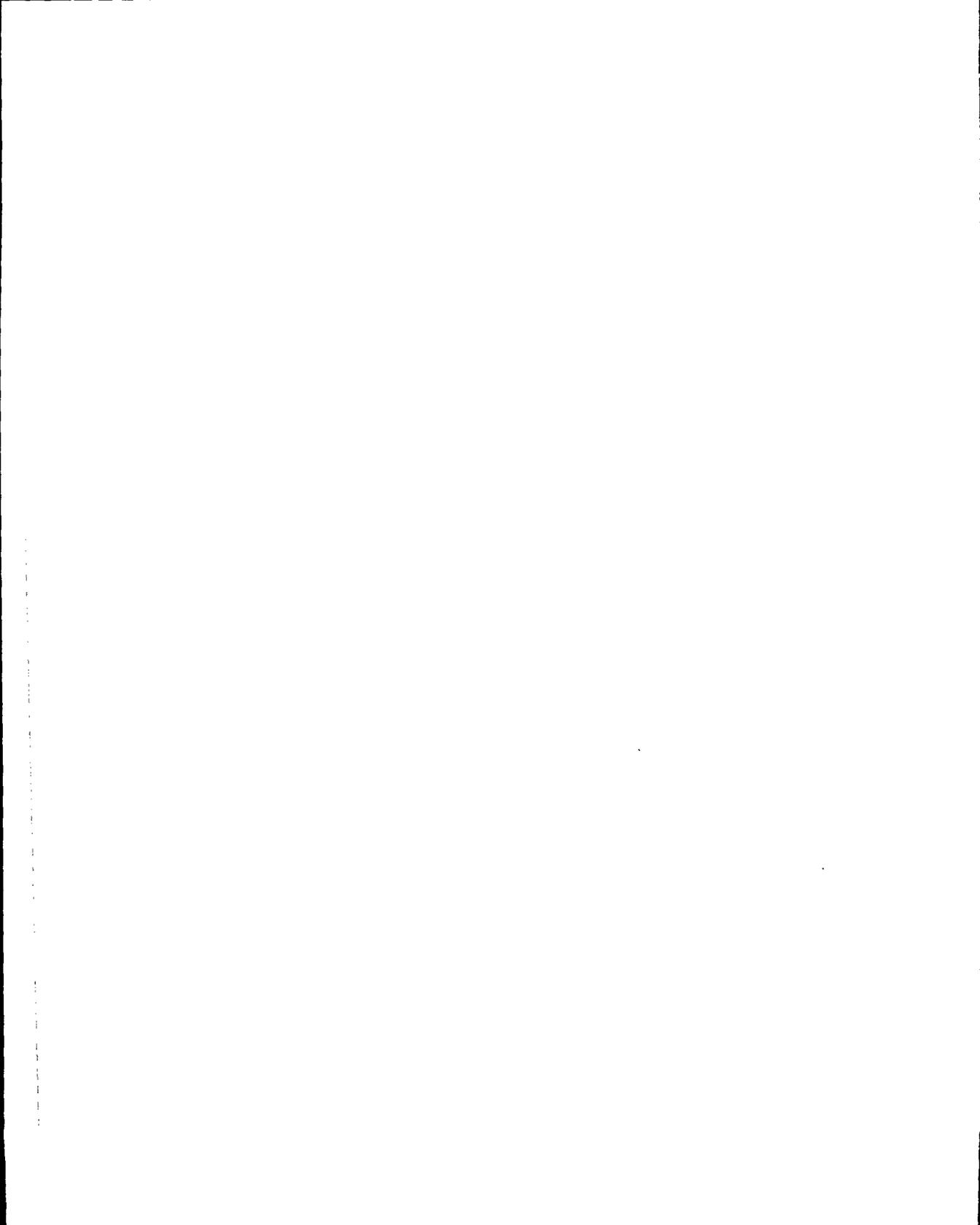
Proverò, ora a dire, che cosa per me sia stato Lisi e la sua opera nella mia esperienza. Studente, ragazzo, *Paese dell'anima* e *Concerto domenicale*, furono letture toccanti, vere esperienze letterarie, introduttive ad altre letture e ricerche, suggerite, si può capire, dal « buon maestro » Giuseppe De Robertis. Il *Diario di un parroco di campagna* ci ebbe lettori d'attualità. Incontravo Lisi sin dal '40 a San Procolo, alla Messa dei poveri di La Pira, ma lo incontravo anche in via Giambologna, dove tanti miei passi si volgevano in quegli anni verso la casa di una ragazza il cui ricordo sempre m'è restato caro. Quando Lisi pubblicava nella « Rassegna » di Bracco a puntate i fogli di *Amore e desolazione* ebbi proprio da Bracco l'incarico di stendere un breve articolo, su quell'opera in fieri, e fu uno dei miei primi impegni di lavoro. Intanto mi allontanavo da Firenze, ma a Roma rinascevano stretti legami con la famiglia Lisi, per il lavoro in comune e l'amicizia con il figlio di Nicola, Beppe, dotato di tante curiosità e pacatezza d'animo da rassomigliare in tante cose al suo babbo (non dimentico mai dal desolato diario di guerra, un attimo, un attimo solo: « Allora i miei occhi — scrive Lisi — per lo scambio di un amoroso sorriso ritrovavano quelli, più grandi e più belli, del mio figliolo »). Ci fu di mezzo anche quella trovata di inventare i vari *Approdi*, letterari, radiofonici e televisivi, che per lunghi anni ci consentirono frequenti contatti, e tutti per registrare la saggezza di Nicola, il suo equilibrio pacato, eppure sempre anche la sua capacità fantastica di invenzione, di gusto. E intanto le visite a casa sua in Borgo degli Albizi, a ragionare del più e del meno, di letteratura, di politica, di ricordi, sotto la protezione di alcuni bellissimoi segni del primo Rosai, intorno a certi rari documenti della più ricca fantasia di Viani, con un insolito e straordinario Morandi figurante un cortile ricoperto di neve. Ne discorre Lisi nella *Parlata*, e dice del suo amore per gli spettacoli di neve: « Io, dai vetri della finestra sulla corte, coi riposi della neve inerte ero sodale. Sono del parere che fu proprio in conseguenza di tale, sull'anima, durevole sigillo, che in gennaio a Bologna, in casa di Morandi, insieme con gli amici Timpanaro e De Robertis, seppi

dir di un quadro, figurante un cortile interno di mattoni e neve, il meglio che forse Morandi stesso si aspettava. Altrimenti non si spiegherebbe l'inusitato suo gesto di avermi scritto, a Firenze, di tornar da lui per un altro quadro d'uguale soggetto». E le visite con Lisi allo studio di Venturino Venturi (ci accompagnò più volte anche Ungaretti a posare per un ritratto) che mi fece conoscere e amare. A coronare i contatti ci sono stati per me, in questi anni, due altri incontri, almeno, che considero tra i più importanti della mia esperienza su testi contemporanei, quello con *La nuova Tebaide* del '50 e quello con *La faccia della terra* del '60. Oggi, tredici anni più tardi, Lisi, a ottant'anni, ci offre il suo libro forse più libero ed ampio, che nella *Faccia della terra* ha il suo vero precedente immediato. Ha dissuaso gli amici da festeggiarlo per i suoi ottant'anni: ma intanto si è festeggiato da sé nel modo migliore: facendo coincidere con il tempo del compleanno l'uscita di un libro, e di un libro come questo.

Vogliamo ora tentare, molto rapidamente, una ricapitolazione delle opere che hanno scandito, con appuntamenti diversi, questi ottant'anni di vita e di lavoro? A cominciare dall'*Acqua*, 1928, e subito uscita da Vallecchi, l'editore che Lisi non ha mai tradito. Ma prima, ricordando quella pubblicazione del '23, quel « Calendario dei pensieri e delle pratiche solari » che i tre geometri Bargellini, Betocchi e Lisi tennero in vita per dodici numeri (Lisi era il più vecchio: aveva trent'anni), gettando le premesse del loro lavoro, le fondamenta di quello che sarà poco più tardi nel '29 l'incontro del *Frontespizio*, importante per la letteratura del nostro tempo e per l'ampio discorso culturale di cui in anni tanto difficili i cattolici italiani furono capaci, e che purtroppo non ha avuto più riscontro, anche se intanto una così grande parte della pubblica responsabilità sia stata proprio dai cattolici assunta. L'*Acqua* dunque, una « rappresentazione umana » in cui già molta parte del mondo di Lisi era annunciata (e la critica se ne accorse), perché per Lisi fa testo quel Salmo 23 che si recita nella Messa dei Santi — e ci sono i richiami agli Angeli —: « Del Signore è la terra e quanto contiene / l'universo ed i suoi abitanti. / È lui che l'ha fondata sui mari / e sui fiumi l'ha stabilita. » (fin dalle prime pagine dell'*Acqua* si incontrano lasche e ghiozzi, che si ritroveranno insieme a barbe e lucci tra le zampe della « Vacca acqua-



Miniatura dedicata al mese di settembre nel Codice n. 324 della Biblioteca Comunale «A. Saffi» di Forlì: *Officium Beatae Mariae Virginis* (1385)



tica », e che nella *Parlata* si vedranno ancora attorno a San Cristoforo, ed alle sue ginocchia: traghettante, in una pittura, il bambinello). C'è il tema della rassegnazione e della fede, dell'equilibrio delle piogge e delle belle giornate, della sofferenza che introduce alla pace (il raddomante ci dice di avere « molto, molto sofferto »), della forza dell'istinto, dell'Angelo custode, della morte e della vita eterna: « vinto il subitaneo spasimo della divisione della carne, durante il quale è quasi sempre inutile ogni parola umana di conforto, intenderanno la sua serenità ». De Robertis s'accorgeva subito di quell'accordo che era stato rotto, per Lisi, dal peccato. Bisognava dunque « ristabilire dentro di noi quest'accordo, risentirsi in armonia ».

Del '33 sono le *Favole* che iniziano un altro filone non mai interrotto della ricerca di Lisi: si è sempre mosso tra dialoghi (*L'Acqua, La via della croce, Aspettare in pace*, e la terza parte del *Paese dell'Anima*), favole che dal '33 tornerà a riproporre in parte nella *Faccia della Terra* e a rielaborare nel *Seme della saggezza* ('67), racconti, visioni e, da ultimo, « parlate ». Protagonisti delle favole, come è giusto, molti animali e piante, e rapporti tra di loro e di tutto questo con l'uomo. È ben presente a Lisi quello che ci dirà il parroco Don Antonio: secondo la Scrittura « nell'ordine della creazione le piante precedettero gli animali e l'uomo: ecco perché ci precedono nel definitivo scomparire. Ora ho anch'io la convinzione che la terra sia decrepita ». Giustamente Lisi tiene alle sue favole: le scrisse per prime nel *Calendario*, le ripubblicò, le variò aggiungendone; e nella *Parlata*, riferendosi per un attimo a sé, si definisce il « favolista ». Se poi il Lisi delle favole sia il più alto e magico e significante, io non saprei dire: quello che più mi tocca in profondo resta il Lisi delle « visioni » e delle « parlate », ma anche « visioni » e « parlate » si nutrono della sapienza del favolista e della struttura della favola. Subito dopo, nel '34, un capolavoro, *Paese dell'Anima*, dedicato interamente agli angeli, ripartito in visioni, in racconti (tutti tendenti alla visione), in dialoghi, da leggersi — si badi bene — come dal prezioso avvertimento dello stesso Lisi — come libro di memoria: memoria di quella giovanile sensazione di vivere attorniato da angeliche presenze: « Piace agli angeli dar forma a certi pensieri umani, che la maggioranza dei viventi definisce come straordinarie bizzarrie ». Pagine come quelle sulla « Quietude dell'Angelo » o sul-

l'« Oblato Crescenzo », dialoghi come quelli dei vecchi e dei pellegrini, entrano di forza nell'antologia più bella della poesia lisiana. *L'arca dei Semplici* del '38, *Concerto domenicale* del '41 concorrerebbero a quella antologia con racconti e visioni, ancora una volta bellissime e mature: basti dire della « Vacca acquatica » o del « Gallo » o dell'« Arpia » del « Venditore di mortella », dello « Stendardo » o dell'« Agnellino », del bellissimo « Un amore » oppure di « Gustavo » o della « Bambola » in una chiave più « acuminata » e stregata, per concludersi in quelle stupende pagine notturne, con una vibrazione insolita ed alimentata continuamente, del breve racconto intitolato « Il concerto ». *L'Arca* e il *Concerto domenicale* confluirono insieme, con bella varietà ed unità, nel volume lisiano dei *Racconti* del '61.

Con il *Paese dell'Anima*, con *L'Arca* e con il *Concerto domenicale*, criticamente la fama di Lisi era giunta al suo punto d'arrivo: i saggi di De Robertis, di Pancrazi, di Bo, pur con qualche distinguo, ma con una fondamentale ed insolita identità di vedute, lo consacravano scrittore d'eccezione. S'erano, alle origini, fatti i nomi del Cavalca, del Passavanti, della « Leggenda aurea », termini di riferimento certamente validi, non solo per la nascita della sua prosa e del suo stile, ma per il sostanzinarsi, il maturarsi di quella prosa, di quello stesso stile (quella « Leggenda aurea » che anche ultimamente Lisi ricorda, « bibbia dei pittori »). Temi di memoria, visioni, varie presenze, ed alcune che turbavano, non totalmente riassorbite, a darci indizio di tante inquietudini, di tanti contrasti. Si varca intanto quella data del '38 che Lisi ci ha indicato come quella in cui provò l'inferno, ma conquistandone, per esserne uscito, la più ampia e piena felicità. Da allora, infatti, saranno solo risultati fermi di luce, di rinnovata innocenza, quelli che ci saranno messi sotto gli occhi, ma — s'intenda bene — senza zucchero, senza moine, con partecipazione piena di cuore. Lisi potrebbe essere nato con una sua grazia sottile, che si è dovuto poi riconquistare attraverso contrasti, per condurla ad un vasto spazio sereno. La ricerca nell'ambito del racconto, per Lisi, ora si ferma. Viene, con il '42, il *Diario di un parroco di campagna* cui s'è fatto cenno, che ci porta il profumo dei fiori, il senso acuto dei freddi e delle brine, i racconti stupendi della monaca malata, dei girasoli nel convento dei frati, del falso Paolino, dell'ossessa, ma soprattutto la figura del parroco Don

Antonio (don Antonio Ricciarelli — sapremo poco dopo dallo stesso Lisi — cugino di sua madre, per 42 anni parroco a Barberino del Mugello); quel parroco e la sua cura d'anime, ma insieme la sua comunicazione con le stelle, con le comete, con le campane, con gli animali e la natura attorno. Ricordate quell'« impiegato che, se aveva da uscire allo scoperto quando era plenilunio, transitava al riparo di un ombrello »? « Affermava che se il lume di luna non riesce a saturarsi nelle tenebre, penetra nel sangue, che non lo smaltisce sino a tarda ora del mattino ». Come dargli torto, pensando all'effetto della luna sui mari, sul vino, sulle donne? Si potrebbe in un ampio sceneggiato lisiano accampare la dolce figura del Parroco (delle sue Messe mattutine dette in Chiese deserte) attorno a tante sue scene; e racconti, e favole e visioni, tratte da ogni opera di Lisi, tanti gesti, tanti episodi, quasi tutti i gesti, quasi tutti gli episodi dell'opera di Lisi potrebbero essere riportati a lui, in una stringente unità. Di *Amore e desolazione* del '46 si è vista l'importanza delle tante indicazioni di diario. Costretto nella città di guerra, più che mai pensa la sua campagna, la sua valle: « Se domani per un bombardamento — ci dice — crollasse la mia casa, è molto probabile che non me ne dispererei ». Invece « mi trema il cuore per la molto probabile possibilità che tutto, nella amena vallata, vada distrutto » su, in Mugello, dalle parti sue. Capisce in quel diario che « si muore per mancanza di fede nella vita e non di volontà di vivere ». Ci si accorge del passare accelerato del tempo: « Così velocemente passa il tempo. Comunque volgano le cose trascorreranno in breve quei pochi anni che mi rimangono per vivere. E se anche fossero molti, se io fossi in piena giovinezza — scriveva nel '44 — i più numerosi anni passerebbero lo stesso e *ugualmente* in breve ».

Siamo al '50 con la *Nuova Tebaide* che si riallaccia al *Paese dell'Anima*, aggiunge pagine tra le più belle; ed a me le più care, a quella particolare antologia di un certo (ed assai alto) Lisi, seppure non si svolga questa volta in atmosfera di memoria, ma di aperta ispirazione inventiva. Ricordate le pagine di chiusura intitolate « Sulla Nuova Tebaide, angeli e romiti »? Con *La via della Croce* e *Aspettare in pace* ('54 e '57), soffermandosi sulle stazioni della Via Crucis prima, e poi sulle tavole dell'Angelico dedicate ai Santi Cosma e Damiano, Lisi riprende e porta avanti la ricerca nel senso della

rappresentazione che aveva intrapreso fin dall'*Acqua*. Ma è nel '57 che ci da un libro di ricapitolazione e nello stesso tempo aperto a sviluppi nuovi: *La faccia della terra*, torna ad ospitare favole, inserisce racconti, riesce a muovere, inoltre, due toni nuovi, i due toni dell'ultimo Lisi: la profezia, che è come un sublimato del suo tanto favoleggiare, e la « parlata », accennata appena, ma che darà tutto il suo frutto nell'ultima opera dei suoi splendidi ottant'anni. Quando Lisi stava lavorando alla *Faccia della terra* me ne parlava come di quello che sarebbe stato il suo libro più pazzo, tra cronaca e favola, appunto, lasciando spazio alle profezie: « la cosa più strana, vedrai, la più curiosa » e ci rideva, annunciandolo. Ancora una volta Lisi restava fedele al suo sempre rispettato principio di ricominciare ogni volta tutto da capo, tornando a verificare, ad ampliare e semplificare ogni suo tema. Per la copertina di quel suo libro cercava non so quale nuovissima fotografia spaziale di questa faccia, appunto, della terra; ma si decideva, alla fine per un particolare del paesaggio del « Buon governo » del Lorenzetti. Ci stava bene, per la misura di quelle collinette, il senso di finito insieme e dell'infinito prescelto, la misura d'uomo che vi si esalta, ma la provvida guida, in un supremo ordine gioioso, del Padre Celeste, la luce misurata ed insieme esaltata, il pacato ragionamento, ma insieme l'estro armonico di natura: il piccolo prescelto come monade, misura di tutto. Meglio dell'ultima fotografia scattata da chissà quale altezza dall'aereo americano!

« Accadrà — ci dice nel suo tono profetico in questo libro — che cadaveri di uomini, trasportati in lucidi ordigni per velocissimo, perenne moto, attorno a sconosciuti mondi non riposeranno mai in pace e che pochi saranno, sulla terra, quelli che se ne dorranno ». (Dirà più tardi nella *Mano del tempo*: « Oh, come difficile accompagnar con fede anche una requiemeterna sola per lo sconosciuto cosmonauta sigillato esanime dentro la sempre volante tomba infrastellare »). E ancora: « Prodigalità del vecchio credulo in un dispendio illimitato di giorni ». « Riavremo le ali — le possibilità non più tradite — per raggiungere la bellezza divenuta finalmente consolazione ». « Quella incredibile a tutti avventura della nostra morte ».

Questo nuovo tono profetico; la più commossa partecipazione poetica (si veda un mirabile racconto come « Le Ragazze e luglio ») e questo nuo-

vissimo andamento delle « Parlate »: « Parlata di una giovane in amore », « Parlata del vecchio cantoniere », « Parlata di un impiegato di vocazione pescatore », « Parlata sulla libertà che si conviene agli animali », « Parlata di un pittore », « Parlata su una visione avuta in sogno »: sono monologhi, ma recitati in confidenza, aprendosi umilmente il cuore, come a confidarsi con l'amico più caro, con la persona di casa la più vicina al cuore. Maturata la favola nella profezia, ecco che il tono vibrante e trattenuto della visione si addolcisce nell'ultimo Lisi, in questo caldo parlottio umano, di uomini che ai loro casi appunto si riferiscono, in una conquistata nuova confidenza.

Dal quel 1960 libri nuovi, in fondo Lisi, non ne scrive più, perché nella *Mano del tempo* (1965), si potenzia il trasferimento del tono favolistico in quello profetico e aforistico, e nel *Seme della saggezza* (1967), riprendeva in parte riscrivendole, e con qualche aggiunta inventiva, le stesse *Favole* del '33.

Per dare un esempio della strenua continuità lisiana, si prendano le tre redazioni della favola « I due scheletri ». Nella prima redazione ('33, appunto).

« Lo scheletro d'un uomo e quello d'una scimmia si risvegliarono insieme, trovandosi quasi a contatto di gomito. Disse il secondo al primo: — Poiché per un falso apprezzamento sul nostro stato siam vissuti da estranei, ora che lo scheletro ci palesa in modo indubbio la nostra grande rassomiglianza, diamoci di braccio e addormentiamoci fraternamente, stretti l'uno all'altro per tutta l'eternità.

Rispose lo scheletro dell'uomo: — Mi vieta di accontentarti la memoria dello spirito con cui vissi unito e per il cui influsso differii tanto da te. Più volte, ma specialmente poco prima della nostra separazione, mi raccomandò di ricordare che giunta la inevitabile fine dei tempi mi sarei ricongiunto a lui in una gloriosa immortalità. Ciò si contraddice col perpetuo sonno che brami e che ti conviene. Restiam dunque separati come in vita; ché tu non sia d'impedimento al mio risorgere e io al tuo pacifico dormire. La favola mira a correggere quelle persone che portano un affetto smodato alle bestie, perché dimentiche della propria superiorità e della loro ben diversa sorte ».

Bellissima figurazione ma con quelle righe moraleggianti finali che forse attutivano un po' l'effetto toccante della figurazione. Nella *Faccia della terra*, con lo stesso titolo, con qualche ampliamento del periodare, ma eliminando la chiusa precedente (1960):

« Per lo scoscendimento di una falda di terreno, gli scheletri di un uomo e di una scimmia vennero a trovarsi, gomito a gomito, dentro a una caverna. Fu, certo, quel

contatto, a riaddurre in essi la possibilità, se pur breve, di un discorso: in un linguaggio che, però, non alterasse il gran silenzio della oscura notte.

Lo scheletro della scimmia così disse: "Ora che la nostra struttura ci rivela la quasi perfetta somiglianza, diamoci di braccio prima di riaddormentarci, onde restare per sempre fraternamente uniti l'uno all'altro". Rispose lo scheletro dell'uomo: "Non è per superbia di cui mi sento spoglio come spoglio son di carne; ma ciò che mi vieta, lo sento, di accondiscendere alla tua domanda si è il ritorno alla memoria, partecipi le ossa, dello spirito cui vissi unito e per il cui influsso differii da te. Più volte, e più solennemente che mai in punto di morte, egli mi confortò nella speranza che, giunta la fine dei tempi, ci saremmo, alfine, riuniti nella immortalità. Non posso; dunque, fargli torto, perciò restiamo separati, seppur vicini, come in vita: ché tu non sia d'impedimento al mio risorgere ed io al tuo perenne e pacifico dormire"».

Nel *Seme della saggezza*, infine, (1967):

«Lo scheletro d'un uomo e quello d'una scimmia si risvegliarono insieme, trovandosi a contatto di gomito. Disse il secondo al primo: "Poiché per un falso apprezzamento sul nostro stato siamo vissuti da estranei, ora che lo scheletro ci palesa la nostra somiglianza, diamoci di braccio e addormentiamoci stretti l'uno all'altro per l'eternità"».

Rispose lo scheletro dell'uomo: "Mi vieta di accontentarti la memoria dello spirito cui vissi unito e per il cui influsso differii da te. Più volte, ma specialmente al momento del distacco, sin nel profondo mi lasciò il ricordo che giunta la fine dei tempi mi sarei a lui ricongiunto nella immortalità. Ciò si contraddice col perpetuo sonno che brami e che ti conviene. Restiamo dunque separati come in vita, ché tu non sia d'impedimento al mio risorgere ed io al tuo pacifico dormire"».

Tornando con pochi, magistrali ritocchi alla prima redazione, non più appesantita da quel più (e troppo poco) di « morale » aggiunta. Ed altri casi, si potrebbero citare, nei quali, spunti, o temi passati attraverso redazioni diverse tendono alla fine, ad una stringatezza maggiore, ma ad una fedeltà al primo insorgere dell'idea. Tra tutti il bellissimo « Pellegrino e la sua ombra » e « Poveri e ricchi ».

Del '60, dunque, *La faccia della terra*; del '73 l'opera nuova, questa: *La parlata dalla finestra di casa*.

Quale differenza dalle « parlate » svolte in prima persona? Ce lo dice Lisi stesso: « Era d'usanza, alla periferia della città, che le donne a stagion buona si concedessero, specie sulla sera, il riposo di stare alla finestra per vedere ed anche conversare, dal pianterreno, con la gente di passaggio per

la strada ». Ora spostatevi dalla città in campagna, mettete invece delle donne il nostro narratore a questa finestra; fate caso che sia finestra da pianterreno e che dunque consenta un quieto, sommesso, anche, parlare; ecco insieme questo dialogare, distrarsi, andare e venire del discorso, abbandonato, disteso, libero estremamente, un rammemorare soprattutto in assenza di malinconia (come sempre in Lisi, del resto), un inventare, un supporre, un cauto giudicare, una specie nuova d'ironia, un tipo di vicina curiosità umana (mai pettegola, per carità), ancora in una « confidenza assoluta nella vita », ed in una attesa gioiosa; ecco un dato determinante della « parlata dalla finestra di casa ». Nel *Paese dell'anima* un viandante s'accorgeva d'interrompere d'un tratto il suo canto « Dianzi cantavo, ora me ne vo in silenzio, perché mi accade di ascoltare troppo intensamente le mie canzoni ». Il parroco di campagna notava in una giornata di luglio: « Non avevo mai fatto una conversazione così lunga dalla finestra con l'interlocutore sul sagrato, tanto sono uso a parlar piano. La mia stessa voce, quando non mi distraigo per grande eccitamento, se s'inalza al di sopra del tono abituale, salvo che non sia per canti e preghiere della chiesa, mi rende, come se altri gridasse, timoroso... ». Ora, nella *Parlata* non ci sono di questi sbalzi di tono, c'è, semmai, un divagare e salmodiare costante. Non che l'emozione sia spenta, ma non eccita più e non turba, non cerca sortilegi, né angolazioni di luce radente: quietamente parla, e divaga con ironia; apre continuamente parentesi, conferma « necessarie digressioni », accavalla tempi dalla memoria più antica a quella recente, alle esperienze più attuali, elimina le concordanze temporali o di spazio: è libera superbamente. Le « parlate » della *Faccia della terra* s'erano chiamate un po' le « romanze » di Lisi; qui non c'è più né opera, né atti, né romanze: c'è un discorso solo, che si rinnova dal suo interno, che spazia, con suprema e semplice invenzione, su tutta la tematica di Lisi. Non è solo Lisi l'artista che nella vecchiezza acquista il massimo di libertà e di luce; ci sono pittori che dall'oscurità del loro travaglio giovanile, si sono fatti in vecchiaia i più liberi e luminosi. Lisi è tra questi: la prova sua più ampia e libera, per struttura, per tono e per accento, un'opera che non conosce precedenti e che dall'interno si è tutta inventata, è questa: questa degli ottanta anni. Una somma, una ricapitolazione.

Mi sono divertito a stendere una scaletta degli argomenti toccati nella prima delle quattro parti (ma il discorso prosegue ininterrotto) della *Parlata*: dal ricordo di moti insurrezionali della fine del secolo scorso in Mugello per l'aumento del prezzo del pane, si passa ai socialisti di allora, con divagazioni sulla santità e sulla pace nella giustizia; agli avvocati di quel tempo ed alla vita di Pretura, al treno, all'automobile di allora, ai vestiti degli anarchici, ai capelli lunghi che Lisi aveva quando fu richiamato in guerra, per tornare all'avvocato e ad una specie di gigante (sempre ritorna nei suoi scritti questa specie di Sansone: ora il Goligo), che lo aiutava, pur assistendo i malati; per venire a parlare di una zia morta di polmonite, e tornare su marzo — suo mese prediletto (\*) — sulle cerimonie di Pasqua, sulle cappe e sulle congregazioni; per ricordarsi di un'immagine robbiana, e della Verna, raccontandoci un furto d'arte sacra, divagando a Sant'Orsola e al Carpaccio; per tornare al Goligo ed al suo avvocato; e dirci poi del rimboschimento

---

*Nota* — (Ecco dunque marzo, il mese di Lisi: porta la fine del gelo, apre i primi profumi della primavera, è instabile e varia d'umore, insieme è anche timido, e non ostenta orgogli, seppure sappia aprire illuminati spazi di luce.

Ecco in *Amore e desolazione*, il 29 febbraio del '44: « Domani, Marzo. Mese variabilissimo; ma con certezza di primavera. Conforme al mio spirito. È anche il mese delle rivelazioni celesti. Io credo che piaccia agli Angeli di precedere i piani verticali di luce, che passano tra due piogge... In marzo hanno inizio stupendi amori, molti de' quali senza conclusione di nozze. Chi ama una donna, ecco che l'ama di più, senza che diventi abbandonata passione. Marzo è oggi tra i veli, e a scoprirlo, come si conviene, occorrono mani fini comandate da abili cuori... ».

Ne *La faccia della terra*, c'è un capitoletto sull'« Eguaglianza e marzo »: « ...si avvicinava Marzo. La mattina presto si era svegliato proclive, per il giovanile suo temperamento, a concedersi uno spasso. Disteso in un prato, prima di decidersi come mettersi allo scopo suo solito di essere invisibile, aspettò che fosse giorno. E poiché, spiegata l'alba, l'aria diede a dividere che sarebbe stata asciutta, trasparente, si vestì d'argento. Scese, nei movimenti folleggiando, verso il ponte. Non è davvero nel carattere di Marzo prendere una risoluzione e poi restare inerte... », « ... Si sa, del resto, che Marzo ad ogni sorta di malinconia reagisce prontamente. A volo, dunque... senza estinguer lo splendore, pur avendo dinanzi a sé soltanto segrete piante ed acque, ritornò sul ponte. Rise. E il suo riso, anzi che in suono, si risolse, addirittura, in uno sfolgorio di luce... ». Questo mese di marzo che nella *Parlata*, definisce « pericoloso, ma anche ricco, per compenso di soprannaturale »).

del Monte Morello, e delle dispute sui confini dei terreni tra i contadini; venendo a dirci dei confini caldi d'oggi, il Giordano e l'Ussuri, ma anche dei registri catastali che tanto in vita praticò, e di quel suo tempo che pareva di pace e che portò alla guerra, delle sue ricerche, come ufficiale, del legname da requisire, del suo amore per la legna ed il suo profumo, e di come perse l'odorato; con un ricordo breve di cosa recentissima accaduta «l'anno scorso»: l'abbattimento di un cipresso; parlando anche della guerra successiva, di tedeschi sulla linea gotica, di cimiteri di soldati americani, per tornare ancora al Goligo ed all'avvocato, dandoci il ritratto di un San Cristoforo, che lo rimanda ad un altro dipinto dello stesso santo, fino a venire a Dante, alle passeggiate con Francesco Maggini in Firenze e sui colli, chiudendo con la figura di un Pretore del Mugello e dei suoi bagni, elogiati, nell'acqua dei mulini. Tutto ciò in un ritmo musicalmente molto persuasivo e coerente e disteso, senza stranezza alcuna, e senza alcuno sforzo. S'inizia una parlata in confidenza, non si sa dove, né quando potrà fermarsi: in un punto, certo, data la discrezione; senza mai annoiare; fermandosi quando ancora vorresti che la felice divagazione andasse avanti. E che folla di personaggi attorno, senza un aneddoto, si badi bene, senza un tentativo di ritratto, visti «per improvvise insorgenze dal di dentro»: da don Milani a don Mazzi, dal Rosadi al Meschiarì al Contri, dal Bargellini al Papini, al Maggini, a mons. Bacci, da Tito Casini a Dino Campana; da Pio X a mons. Mistrangelo, al Cardinal Della Costa, a Martin Lutero a Lyda Borelli, a Morandi, a Papa Giovanni, La Pira, Silvestro Lega, Cardarelli, Michelsteter Amendola, Vailati, Rosai, Pasquali, Comisso, Bastianelli, Puccini, Giuliotti, Parigi, a citare solo quelli che son restati nella memoria.

Se dalla struttura, dallo schema dovessi estrarre episodi della *Parlata* che non mi escono dalla mente, metterei in testa l'episodio a Ponzalla della apparizione della cometa (ora che ne è apparsa una nuova) e dei colloqui con Tonio (personaggio che c'era noto anche dal bel libro del figlio di Lisi sulla *Cultura sommersa*), o il racconto della trebbiatura quando con il canocchiale si andavano contando quanti covoni avessero innalzato la bandiera rossa e quanti la croce, o quel monaco impegnato a prendere il sole al convento dei Passionisti sull'Argentario, fino alla splendida, struggente, felice

rievocazione di Augusto Hermet e della sua stanca morte, come un culmine, un punto d'arrivo, prima che Lisi lasci noi e la sua *Parlata*, proprio mentre dalla Verna si rimette in cammino, di notte, verso la sua casa, che in tutta quiete l'aspetta. Ci dice della sua prima giovinezza, della sua « quasi panica felicità di allora »: « mi svegliavo allora così colmo di letizia da non pensare a nulla ». Ma vengono i suoi pensieri e contrasti, vengono le sue ricerche, le speranze rinnovate, i suoi incanti veri. Né la memoria, né il presente gli fanno più nascere turbamento. « Ci si sedeva su di un muricciolo e così raccolti si parlava di quel che, in conformità di tanta pace, ci veniva in mente ».

# POESIE

di

Diego Valeri

## I

*Son come getti di fresche fontane  
i pioppeti col loro verde nuovo.  
Felici di risplendere nel sole,  
di segnare lievissime ombre d'oro  
sul prato di smeraldo.  
Come nati oggi, i giovani pioppi  
non hanno memoria di nulla,  
nulla sanno di autunno, di foglie  
morte: di morte.*

## II

*Quel pomeriggio dolce  
che si andava lungo il fiume...  
E ci sorprese a un tratto,  
dall'altra riva,  
un vasto coro, un alto  
rammarichio di tortore selvagge,  
raccolte lì chissà come, da quando.*

*Il bel fiume era l'Adda,  
errabonda per campi e prati,  
tra leggere boschine di pioppi.  
Sopra era steso eguale  
un bel cielo di Lombardia,  
così bello, così in pace.*

### III

*Per tutto il cielo dilaga la sera.  
L'ombra ch'è ancora luce  
penetra nella luce  
ch'è già cenere d'ombra.  
È la sera: il colore  
smarrito della sera,  
il volto umano della sera,  
la mortale dolcezza della sera.*

### IV

*Tutta cielo è la sera.  
E il cielo una lucente trama  
di nuvolette bionde,  
brevi, lievi onde  
di una splendida chioma  
di dea.  
La dea si cela forse  
dietro i veli, laggiù,  
dell'ultimo orizzonte.  
Questo solo vediamo noi mortali:  
che divina è la sera.*

## V

*Il bel sole di Dio si stende uguale  
 su la pianura che al lago dichina.  
 Il bel sole sente ora la stanchezza  
 del lungo corso, al settembre si piega.  
 C'è nell'aria un immoto senso  
 di attesa... E rondini  
 non se ne vede già più: deserto è il cielo.  
 Che dice l'albero grande,  
 gonfio ancora di tutte le sue penne?  
 Non dice nulla; aspetta.  
 Come noi; come noi che un giorno fummo  
 giovani qui, su questo lago, pazzo  
 d'altissima luce, noi pazzi  
 di speranza. Ora la luce cala, e  
 sono sparite le speranze, come  
 le rondini della tarda estate.*

## VI

*Splendente di lauri  
 sotto le ombrelle rade dei pini  
 l'isola, foglia a foglia, stormiva  
 nel transito continuo delle brezze.  
 Giorno e notte agitata,  
 solo nell'ora che precede l'alba  
 aveva pause di sospeso silenzio.  
 In quel silenzio  
 udivo due gusi, dall'alto,  
 sonare flauti dolcissimi.  
 All'alba entravi tu, vento sole mare.*

## VII

*La bella donna è come la bella estate:  
piena di luce, di calore, di succo.*

*Alza le braccia ambrate, le tuffa  
nel sole, nella brezza del mattino,  
guarda a lungo le bianche  
nuvole immote nell'azzurro.*

*La bella donna sente la bellezza  
splendere da tutta la sua pelle. Forse  
le passa rapida sul cuore un'ombra:  
l'ombra della cosa oscura  
ch'è al fondo dell'estate.*

## VIII

*Primavera tenera e acerba,  
di rude bigello vestita,  
spruzzata di pioggia, di sole...*

*Come quella ragazza  
che incontrai su per le scale  
del condominio vecchio.*

*Scendeva a colpo di vento,  
nudo il collo sul candore del petto.*

*Sotto il suo camicione  
aspro, incolore,  
certo era nuda tutta, e scintillante.*

IX

*Il merlo, che tutto il giorno ha saltato  
tra l'erba alta e a piè dell'irta siepe,  
ora che scende la sera,  
è volato su un ramo alto del pero.  
Di lassù guarda il mondo che si oscura  
e fischiotta sommesso  
come parlasse a se stesso.  
Certo è salito su l'albero  
per prendersi l'ultimo sole.  
Ma sole non c'è già più, né giorno.  
Il merlo si rituffa nell'erba,  
piccola ombra nera nell'ombra verde.*

X

*Era una strada di collina  
che saliva e scendeva  
tra verdi prode fiorite di rosso.  
Oppure  
era un sentiero invernale  
coperto di grandi foglie brune  
argentate di brina.  
O un molle prato in pendio  
su cui si volava senza peso né ombra,  
io cantando.  
O la via del mare:  
alti alberi biondi e cassette rosa...  
Poi, la notte, si andava  
per le strane strade del sogno,  
tu con i tuoi fantasmi, io con i miei,  
fino al mattino, al giorno nuovo.*

*E allora, di nuovo,  
via per le strade del mondo  
colline, mare, stagioni,  
tenendoci per mano,  
io-cantando.*

## XI

*Dove va la cometa, il rosso cane  
randagio fra le stelle e le galassie?  
Dove va, trascinandosi dietro  
quella gran coda sbrindellata?  
La bestia senza legge e senza pace  
cerca smaniosa un covo, un buco, al fondo  
dell'universo senza fondo.  
Dove passa lascia un solco di fuoco  
e più nera la notte.*

## XII

*Giro del sole nelle nostre stanze,  
da finestra a finestra, da mattino  
a sera. Quanti giorni, quante  
stagioni, e poi anni.  
Le nostre figlie bambine, poi donne...  
Tu sempre più stanca e lontana,  
poi finita, una mattina all'alba.  
Io qui ancora a guardare stupito  
il tempo che gira,  
col vecchio sole, da finestra a finestra.*



1 - Vitale: *La Madonna « dei denti »* (Bologna, Museo Civico)



2 - Vitale: *Coronazione della Vergine* (Bruxelles, Coll. Stoclet)

### XIII

*Una parola che dicesti,  
figlia, quel giorno,  
laggiù nel vecchio camposanto  
del mio vecchio paese  
mi scese in cuore, e vi è rimasta, viva.  
« Penso che, dopo,  
verrò qui pure io,  
resterò qui con voi ».  
Ti udiva, certo, di là sotto,  
tua madre, ed era consolata,  
così com'io.  
Perché è bello, perché sarà dolce  
dopo il dopo,  
sentirti accanto a noi, tra noi,  
te, nostra creatura,  
fuori del tempo, nel sempre, nel nulla.*

### XIV

*Con la sua mano d'aria  
Silvia, ultimo sangue del mio sangue,  
mi sfiora la mano, vi si posa,  
a volo di farfalla, un istante.  
Questa è l'ultima carezza della vita  
al vecchio uomo che ha molto amato la vita,  
all'antico ragazzo che aspetta  
la morte — e non vuole morire.*

*Sotto gli ulivi,  
nel bianco sole di marzo,  
così leggiere sono l'ombra e diafane  
che figurano un transito di anime.  
Anime che ritornano  
su questa terra dei viventi  
per nostalgia del nostro cielo breve,  
per amore della nuvola vaga  
che si accende e scolora,  
della foglia che splende in cima al ramo,  
dell'erba che si piega,  
tremando, al soffio del loro passaggio.*

# RICORDI SU RAFFAELE MATTIOLI

di

Sergio Solmi

Altri ha parlato, con piena competenza nei rispettivi campi, sia prima che in occasione della morte, di Raffaele Mattioli. Soprattutto di Mattioli come uno dei principali protagonisti della vita economica nazionale nell'ultimo mezzo secolo. Chi ha dipinto in lui essenzialmente il banchiere e l'uomo d'affari, chi, anzi, lo ha definito il più grande banchiere italiano del Novecento. Altri ha ricordato il banchiere, ma nello stesso tempo l'umanista. Se ben rammento, un articolista di « Le Monde », in un garbato ritrattino, ha riconosciuto in lui l'erede spirituale dei grandi uomini di banca del Rinascimento, nello stesso tempo letterati e poeti, una specie di Lorenzo de' Medici novecentesco. Si è ripetutamente citata a questo proposito la dedica a lui di Benedetto Croce: « A Raffaele Mattioli, uomo di lettere e di cifre ».

Io tengo ben presenti tutte queste cose, essendo vissuto per oltre quarant'anni nel medesimo suo ambiente. Ma i ricordi che ho di lui hanno un carattere *sui generis*, soprattutto affettivo e familiare. Ho avuto ed ho amici carissimi quanto lui, uomini che mi hanno spalancato aperture intellettuali, e altri che mi hanno dato prova di solidarietà e conforto nei gravi momenti della mia vita. Ma egli ha avuto per me un'importanza tutta particolare.

È stato per me come un fratello maggiore. Il suo consiglio e la sua guida furono a me, orfano di padre, più che utili e opportuni, insostituibili.

\* \* \*

Eppure, fra di noi esistevano differenze profonde. Raffaele era una natura essenzialmente estroversa, si dimostrava, almeno in apparenza, sciolto nel modo di fare, capace di una sicurezza d'intuito e di decisione che a me facevano completamente difetto. Indole chiusa e introversa, avvezzo ai lunghi rimuginamenti, io, al contrario, penavo molto prima di trovare la risposta giusta.

Attribuivo quella energia, prontezza e chiarezza di mente al fatto che Raffaele rappresentava, nella sua famiglia, la prima generazione d'intellettuali. Mi confidava d'avere sempre il sonno a portata di mano. Bastava — mi diceva — che inclinasse la testa sulle spalle in un certo modo, per addormentarsi di colpo: il che soleva fare nelle sedute di comitato, quando alcuno dei relatori la tirava troppo in lungo. Anche in questo mi trovavo al polo diametralmente opposto. Fin da giovane una piccola contrarietà, o una qualsiasi emozione, bastava perché Morfeo si allontanasse dal mio cuscino, e specialmente più tardi, con la fatica e le preoccupazioni quotidiane, aumentò la difficoltà ad addormentarmi, e fu precoce per me l'uso dei sonniferi. Durante le conferenze più lunghe e noiose, posso bensì distrarmi e divagare con la mente, ma non sonnacchiare.

Ammiravo anche la forza della sua memoria. Non ch'io ne mancassi, ma la mia era limitata a un campo particolare, quello letterario, e ora, da vecchio, ahimè, anche quella si va affievolendo. In lui è rimasta sempre ferrea, fino all'ultimo. Rammento che, non molto tempo fa, mi recitò difilato, senza jati mnemonici, e con un'ottima pronuncia francese, il sonetto di Baudelaire che comincia: « *Homme libre, toujours tu chériras la mer!* ». Senza dire di quella che dimostrava in fatto di cifre e calcoli negli affari, per cui il mio cervello non sarebbe mai riuscito a funzionare senza le carte sottomano.

\* \* \*

Sotto tanta manifestazione di energia, vivacità e facilità di eloquio, si celavano curiosi sottofondi. Ogni essere è un'enigma, un geroglifico disegnato dai Celesti per chissà quali loro fini imperscrutabili.

Raffaele usava spesso, coi propri collaboratori, e specie con quelli a cui era più affezionato, modi bruschi, a volte addirittura scortesi. Neppur io sfuggivo a quelle rabbuffate, cui ero particolarmente sensibile per via del mio senso di colpevolezza: per quanto, con me, spesso, interrompesse a un certo momento la romanzina mettendosi a ridere.

Rammento una volta, che fece ad un suo sottoposto una partaccia particolarmente violenta. Quando il poveraccio se ne fu andato, a capo chino per la mortificazione, parve raccogliersi, brontolare qualcosa fra sé e sé, e infine mormorò sottovoce: « Eppure, a pensarci bene, la colpa era mia ». E soggiunse: « Se vogliamo andare fino in fondo, la colpa è sempre nostra ».

La sua vittima, per così dire, prediletta, era la persona a cui, credo, era più affezionato che a qualsiasi altra, almeno nell'ambito della banca. Era uno dei suoi segretari, Valentino Bona, espertissimo di varie lingue, e in particolare di quella russa. Dalmata, figlio, credo, di madre russa, aveva a lungo soggiornato a Mosca, e aveva avuto curiose avventure durante la Rivoluzione (addeito prima all'Ambasciata italiana, era poi passato alla Segreteria di Cicerin, e poi sospettato — quanto ingiustamente, povero Valentino! — di spionaggio, aveva passato qualche giorno alla Lubianka).

Bona era avvezzo a simili sfuriate, e di solito non ci faceva gran caso. Ma qualche volta erano incontrollate al punto che egli se ne usciva rattristato.

Quelle scenate però, con una persona come Valentino, non erano mai fatte veramente sul serio. La nuvola presto si dissipava, e la franca, aperta risata di Raffaele si udiva nuovamente risuonare sull'ampia scrivania carica di libri.

Così come usava volentieri lo « sfottò », spesso inatteso e di immancabile effetto comico, lo accettava di buon grado dagli altri. Bona usava rispondere, pacatamente, con proverbi in russo, che poi ci traduceva.

Ricordo ancora il grande dolore di Raffaele — tanto più grande quanto privo di manifestazioni esterne, da cui rifuggiva —, quando Valentino morì.

La generosità e cordialità di Mattioli erano note a tutti. Esisteva in lui una delicatezza di sentimenti e un'intensa partecipazione a quelli degli altri, che trasparivano suo malgrado sotto la veste esteriore di sicurezza di sé,

disinvoltura e brio. Ed era questa qualità profonda che gli aveva creato attorno un'atmosfera di affetto e di fiducia da parte degli amici e di tanti che gli si erano rivolti per aiuto e consiglio.

\* \* \*

Avevo conosciuto Raffaele Mattioli fin dal 1923, vale a dire da oltre mezzo secolo. La nostra conoscenza avvenne in casa di Piero Gobetti, proprio quando, accingendomi a lasciare Torino per Milano, mi rivolgevo a Piero per chiedergli se eventualmente non avesse qualche consiglio da darmi per un impiego che mi lasciasse un po' di tempo libero per gli amati studi letterari. « Ecco Mattioli — mi disse Gobetti —, è l'uomo più indicato alla bisogna ». Mattioli, che all'epoca era segretario della Camera di Commercio di Milano, mi propose, se ben rammento, di collocarmi presso « l'Ordine dei Cavalieri del Lavoro », un posto che mi avrebbe tenuto occupato non più di tre ore al mattino. Lo stipendio, cinque o settecento lire al mese, era però insufficiente alle mie necessità.

Lo ritrovai poco più tardi a Milano, in Via Piacenza, in casa della mia nonna paterna, al tempo che facevo il mio primo *stage* avvocatesco. Conobbi la sua prima moglie, morta giovane. Rimasi compiaciuto della sua conversazione brillante, irta di paradossi, e divertito dalle sue barzellette, spesso di effetto irresistibile. Rimasi anche stupito dalla vastità della sua cultura letteraria. Fu allora che cominciammo a darci amichevolmente del tu. Dopo qualche anno di vedovanza, sposò la figliola di una sorella carissima di mio padre.

Avrei dovuto incontrarlo nuovamente, nei primi giorni del 1926, alla Banca Commerciale. Lasciata la Camera di Commercio, era diventato segretario di Toeplitz. Io ero capitato all'ufficio legale di quella Banca come un uccellaccio smarrito nella bufera. Ritrovarlo fu una festa.

Nei primi tempi del mio *stage* bancario, Raffaele Mattioli era ancora segretario di Toeplitz, e spesso mi recavo nel suo ufficio per chiedergli istruzioni e consigli circa le pratiche legali che dovevo curare. Talvolta, con un gesto infastidito della mano, rimandava il discorso, ma più spesso, via via che si conversava, lo interrompeva con una citazione letteraria e con una barzel-

letta: « senti questa... ». Generalmente, sul motivo essenziale della mia visita, se la sbrigava con poche parole, o si stringeva nelle spalle: « Pensaci tu... ». Non apprezzava molto i legali, gli « azzecagarbugli », alla cui genia appartenevo, sia pure a malincuore: « voi siete dei tecnici, non degli uomini di banca ». Mi chiamava invece spesso, interrompendo il suo lavoro, per divagarsi su argomenti diversi, su letture recentemente fatte, eccetera.

Incoraggiò sempre la mia passione letteraria. Fu lui a farmi pubblicare, presso Carabba, il mio primo libro di poesia; mi spronò di continuo a collaborare a « La Cultura », la rivista che aveva ripreso da Cesare De Lollis, ma della quale, pur non figurando né come membro del comitato di direzione, né come collaboratore, in realtà era l'autentico ispiratore, quello che sceglieva gli articoli e i saggi da pubblicare e ne strutturava i singoli numeri. Fu lui a suggerire i titoli dei miei libri, a consigliarmi modifiche di stile, dato che si era precipuamente formato sui classici.

Fu ancora lui a farmi pubblicare un paio di libri presso la Ricciardi, la casa che ad un certo punto condusse avanti con l'editore Riccardo Ricciardi di Napoli, ma in seguito diresse da solo, stante la grave età del Ricciardi, creando quella collezione dei classici italiani che, a giudizio unanime, è la migliore del genere esistente. Ma dico cose arcinote.

Come scrittore, naturalmente, non fece molto: era troppo assorbito dalle cure dell'Istituto che dirigeva (però a volte sospirava: « Il mio vero mestiere sarebbe stato quello del filologo! »). Ma i saggi raccolti nel volume *Fedeltà a Croce* sono di prim'ordine. Si compiaceva di tradurre poesie. Ci metteva impegno e fatica, e concepiva la traduzione proprio come la intendono i maggiori maestri della critica letteraria, De Lollis, Terracini e Fubini: traduzione che è essa stessa una poesia, trasfusa nello spirito, nel sentimento del traduttore, nonché nella sua tradizione letteraria. Una volta, a mezzanotte passata, mi svegliò per leggermi un sonetto di Shakespeare attorno a cui si stava arrovellando da parecchie sere (dovrebbe meglio dirsi notti, perché era ben raro che lasciasse il suo ufficio in banca prima delle nove e mezza). Di solito, leggeva ad una ristretta cerchia d'amici queste traduzioni.

\* \* \*

Ammiravo l'elasticità con cui poteva passare da un argomento all'altro, dall'economia alla poesia, e allo scherzo. La precisione con cui, dopo una lunga telefonata spesso impegnativa, riprendeva al punto esatto il discorso con me lasciato interrotto.

Una volta, non rammento più in quale difficile congiuntura della vita economica nazionale, gli chiesi lumi in proposito. Aveva un'aria rannuvolata e distratta, e non mi rispose. Ripetei la domanda, col medesimo risultato. Allora, parafrasando il titolo di un'operetta di Croce, gli dissi: « Si vede proprio che rifiuti di darmi il tuo contributo alla critica... dell'universo ». Aveva una compiuta conoscenza dell'opera di Don Benedetto, di cui, come tutti sanno, era anche stretto amico personale. Si mise a ridere, ed esclamò: « È questo il genere di spirito che mi va ».

Differenza di temperamenti. Me ne accorsi quando Raffaele venne nominato direttore centrale, e Giovanni Malagodi venne a sostituirlo come segretario di Toeplitz. Malagodi veniva da una pratica di quattro anni presso le maggiori banche tedesche. Era anche lui una forte mente di economista e di uomo d'affari: ma non aveva nulla di quell'agio, di quella versatile ubiquità (per quanto, nella prima gioventù, si fosse occupato anche lui di letteratura, traducendo racconti di Stevenson). Era una natura eminentemente « razionale », in contrasto con quella di Mattioli, fantastica e intuitiva. Quando gli sottoponevo i miei quesiti, mi ascoltava con estrema attenzione, escludendo ogni altro argomento, ed esigeva spiegazioni particolareggiate. Dimostrava anche un certo nervosismo, ricacciando indietro il ciuffo nero che ogni tanto gli ricadeva sulla fronte. Nel contempo muoveva stranamente le orecchie, come un cavallo in ascolto di rumori sospetti. Pareva una locomotiva sotto pressione.

\* \* \*

Nel gennaio del 1926 venni assunto alla Banca Commerciale.

Certo, i miei sogni giovanili erano stati ben diversi. Portato, sull'esempio paterno, verso gli studi letterari, il mio vero destino sarebbe stato quello di fare il professore, ma la mia ambizione era quella di diventare uno scrittore.

Mi ero laureato in legge soprattutto perché, avendo bisogno di trovare al più presto un'occupazione, era la laurea più facile da conseguire, e, approfittando dei benefici concessi agli ex-combattenti, me la sarei cavata in un paio d'anni, come difatti avvenne, prendendo gli esami d'infilata. Frequentavo poco le lezioni e leggevo, in compenso, molti libri di letteratura e di poesia. Pensavo che avrei evitato di fare la carriera del legale, e consideravo la laurea in legge come una specie di rete di salvataggio per acrobati. Cercai di diventare un giornalista, un collaboratore di terza pagina, magari di tradurre dalle lingue straniere. Ma, col fascismo che andava sempre più affermandosi e togliendo ogni libertà, questa possibilità sfumò. Per l'avvocatura non ero nato. Perciò mi cercai un impiego.

Confesso che, quando entrai nel palazzone di Piazza della Scala, provavo una certa apprensione. Ero stato destinato, su mia richiesta, all'ufficio Legale. I colleghi mi guardarono dapprima con una specie di curiosità mista di sospetto. Udiì a un certo momento il vice-capo dell'ufficio mormorare scherzosamente: « È un umbro-sabello » (sono di fatto, ma per caso, nato a Rieti).

Tuttavia, presto fraternizzammo. E a poco a poco mi assuefeci al nuovo lavoro, che non mi riuscì difficile, dato il po' di pratica professionale che avevo fatto. Avevo, per di più, a portata di mano ottimi consulenti in grado di chiarire e dipanare i miei dubbi circa i quesiti giuridici. Primo fra tutti l'avvocato Giussani, anche lui, come Mattioli, un umanista, traduttore di Lucrezio e autore di una storia della letteratura latina, e i suoi valenti sostituti.

Ma la fortuna, per me, fu di trovarci Mattioli. Raffaele, come del resto, Giussani — che non volle mai prendere la tessera —, era un antifascista. Averlo incontrato in casa di Gobetti, i nostri successivi discorsi, non mi lasciavano ombra di dubbio sui suoi sentimenti in fatto di politica.

Come, nonostante che la sua avversione al regime fosse ben nota, gli fosse riuscito non soltanto di mantenere il suo posto, ma di compiere una così rapida e brillante carriera, era per me un mistero. Alla fine però compresi: la cosa si spiegava con la sua abilità diplomatica e la simpatia personale che ispirava; ma, soprattutto, col rapido diffondersi della sua fama quale economista e finanziere, fama che rifulse pienamente quando Mussolini in

persona lo designò a salvare la pericolante baracca delle banche di interesse nazionale dalla crisi che, negli anni Trenta, partita da Wall Street, stava mandando in rovina mezzo mondo. Cosicché Roberto Farinacci, che soleva chiedere la sua testa nella prima facciata di « Cremona nuova », fallì nell'intento.

Un Mattioli letterato. Un Mattioli antifascista. Era quello che ci voleva per me.

Così, la mia vita, da quel lontano 1926, si andò intrecciando sempre più strettamente con quella della Banca, questa « macchina di uomini e di pezzi di carta », come la definiva Raffaele.

Anche l'ufficio legale, dall'« anticamera dell'archivio », che era agli inizi, si sviluppò e si fece sempre più importante, fino a diventare un vero e proprio servizio.

Quarant'anni della mia vita si sono svolti tra quelle mura, la mia giovinezza e la mia maturità. Il mio orizzonte si è andato ampliando da quel punto di osservazione. Nella Banca ho contratto amicizie affettuose e durature. Ho avuto esperienze di persone e di cose, mi sono allietato per i risultati positivi, ho sofferto per i miei errori e per quelli altrui, mi sono pentito per qualche scatto e provato gioia per le riuscite dei miei colleghi e amici. Ho conosciuto con quel mezzo il mondo del lavoro e il suo carattere di solidarietà umana.

Oggi, da pensionato, il palazzone di Piazza della Scala non m'incute più alcun timore. Mi dà, anzi, un senso di nostalgia, e passo volentieri a salutare un momento i vecchi amici, magari disturbandoli nelle loro occupazioni.

Giunti alla mia età, si ha il privilegio di accettare, nel bene come nel male, il proprio destino.

\* \* \*

Già Riccardo Bacchelli, nelle sue *Confessioni letterarie*, ha parlato, da par suo, delle notti di Via Bigli.

Appartenevo, nel 1933, alla direzione della « Cultura », la rivista che, come s'è già detto, Raffaele aveva ripreso dal De Lollis. Ad essa collaboravano letterati e storici quasi tutti antifascisti, e perciò era tenuta in sospetto dal Regime. Tanto che, una volta, avemmo un notevole fastidio da parte

delle autorità fasciste. Forse un giorno, se me ne resterà il tempo e la voglia, racconterò questa storiella del genere eroicomico, e come, in seguito alla spiacevole avventura, finì la rivista milanese, col suo passaggio alla Einaudi, che ne ereditò persino lo struzzo («durissima coquit»), che figura tuttora sulle sue edizioni.

Ci si trovava settimanalmente in casa Mattioli per mettere assieme i vari numeri della «Cultura». Vi convenivano i condirettori residenti a Milano, Titta Rosa, Cajumi e il sottoscritto. Ma saltuariamente capitavano anche quelli che abitavano in altre città, Migliorini, Praz, Santoli, Trompeo. E Giorgio Pasquali, la cui vivacità di conversazione gareggiava con quella di Raffaele.

L'abitudine di quei ritrovi serali continuò anche dopo, naturalmente a più lunghi intervalli di tempo. S'intensificò negli anni della guerra, con le famiglie sfollate, fino a che l'appartamento di Raffaele andò distrutto nei grandi bombardamenti dell'agosto 1943.

Giungevano a quelle serate gli amici più diversi. Bacchelli innanzitutto, e, quando arrivava lui, era naturale che la conversazione prendesse una piega letteraria. Bacchelli è un eccellente parlatore, e, dotato com'è di una memoria formidabile, sa dipingere al vivo paesi visitati, monumenti, opere d'arte. Un eloquio «fluviale», come vennero definiti i suoi romanzi (una saporita allusione al *Mulino del Po*). Quando c'era lui, più che discutere, si stava ad ascoltarlo. Ci veniva Cordié, con cui andavo a cenare alla Mensa degli ufficiali in congedo (uno dei rari locali dove si potesse trovare un po' di cibo, in quei tempi di tesseramento). Portava con sé una grossa valigia piena di manoscritti e di libri per salvarli da un eventuale bombardamento. Subito dopo si andava insieme da Mattioli. Al pari di Zottoli — però questi più raro visitatore —, Cordié era ineguagliabile nel rievocare ambienti e figure dei campi di letteratura francese di cui si stava occupando — ad esempio di Madame de Staël e di Benjamin Constant.

L'ambiente prendeva una diversa animazione quando ci venivano visitatori d'altro genere. Come il pittore-architetto Gigiotti Zanini e l'architetto De Finetti, spesso alle prese per ragioni della comune professione (De Finetti apprezzava Zanini pittore, ma avversava fieramente lo Zanini architetto e mobiliere, con la sua passione per gli angoli acuti e le poltrone scomode).

Ci veniva il segretario del Consiglio della Comit, Emilio Brusa, ci capitavano il libraio Pescarzoli, il *bohème*, nonché impiegato di Zanini, Benso Becca, autore, credo postumo, di un saporoso libretto, *Vita sprecata di un italiano*, Carletto Petenzi, l'abilissimo capo dell'Ufficio Pubblicità della Banca. Qualche volta arrivavano Longanesi o Malaparte, che spesso incrociavo davanti alla porta in attesa che il suo levriero facesse il bisognino per poi salire le scale.

Ma gli *habitués* regolari erano soprattutto Zanini, Brusa e Carletto. Si raccontavano barzellette, nelle quali Mattioli, come s'è già ricordato, era invincibile, si facevano disegni e caricature, spesso con allusioni politiche.

Le serate per me più noiose erano quelle in cui si giocava a carte, allo « scopone scientifico ». Infatti venni scartato alla prima partita come assolutamente inabile: non mi riusciva nel modo più assoluto di tenere a mente le carte man mano che uscivano. I soli giochi di cui ero capace erano quelli d'azzardo, in quanto non esigevano nessuna applicazione mentale: forse, nel poker, di cui avevo contratto un'abitudine, del resto durata poco, al tempo della prima guerra, mi giovava una certa impassibilità. Distratto di natura, mi era facile fare il distratto.

Certo, in casa Mattioli non si facevano giochi d'azzardo. Raffaele, specie su quel punto, era un rigoroso moralista.

Il quartetto dei giocatori, se ben ricordo, era normalmente composto da Mattioli, Brusa, Zanini e Carletto Petenzi. Il più bravo nello scopone era Carletto, il quale aveva persino pubblicato a puntate su « La Lettura » un vero e proprio trattato sullo « scopone scientifico », che batteva addirittura il Chitarrella, e mi aveva sottoposto man mano lo andava scrivendo perché glielo perfezionassi dal punto di vista sintattico e stilistico. Raffaele giocava serio, assorto, tutt'al più con qualche improvviso scatto. Il più accanito era Zanini, che ci metteva tutto il suo furibondo impeto di montanaro trentino.

Qualche volta, negli anni della guerra, echeggiava la sirena dell'allarme, e io, che passavo il mio tempo in un cantuccio a sfogliare libri o riviste, tiravo un sospirone, pensando che la partita smettesse. Ma era vana speranza. Un sospirone credo lo tirassero anche Raffaele e gli altri, perché era un chiaro segno che stava avvicinandosi la catastrofe finale, col crollo del fascismo e

la pace. Ma non si pensava a scendere nel rifugio, e di lì a qualche minuto il gioco riprendeva.

Ho nominato più sopra Zanini, e il suo accanimento nella scopa. Ricordo di averlo visto giocare con Carrà, con Giansiro Ferrata e non so più con chi altri, nel retrobottega della Galleria Barbaroux. Questo avveniva negli anni di guerra, e letteralmente si gelava. Ma la fronte di Gigiotti era imperlata di sudore come si fosse stati di pieno agosto. Di quelle partite fra pittori ha parlato in un suo scritto, *Le nostre partite a scopone*, lo stesso Carrà in un postumo *Omaggio a Zanini*, uscito presso la Ricciardi.

Caro Gigiotti! Mi pare di risentire ancora il suo vocione, di vedere sporgersi la sua figura atletica, vestita di abiti di foggia sportiva, col suo volto sempre allegro, quando veniva nel mio ufficio per invitarmi a scendere a bere con lui, a guisa di aperitivo, un bicchiere di vino bianco.

Ricordo anche le cene pantagrueliche cui invitava tutti gli amici, Raffaele per primo, poi Alberto Savinio, Delfini, Montale, Orio Vergani ed altri. Una volta ci venne pure Eugenio D'Ors, che gli aveva organizzato una esposizione a Madrid e aveva scritto un saggio su di lui.

Molti, ma in particolare Montale e Benso Becca nel ricordato *Omaggio*, hanno celebrato la sua arte di cuoco, e posto in relazione la sua culinaria con la sua pittura. Ha scritto Montale: «...era impossibile essere di malumore con lui... Zanini ha vissuto generosamente la sua vita, con l'irruenza di chi non ignora l'altra faccia della medaglia. Ed era per questo che alcuni suoi quadri e molti suoi *hors d'œuvre* portavano il segno di un intelletto autentico, consapevole di sé, ma senza orgoglio e senza troppe speranze».

C'è un suo quadro assai bello in casa mia — una natura morta con due flauti, un piatto di uova, un paio di cuccume, di cui ammiro la squisita geometria e le delicate gradazioni di tonalità. Esso mi ricorda che la natura umana è singolarmente poliedrica, in quanto mi esprime l'aspetto poetico e fantastico — e anche sottilmente malinconico — di un'artista dall'apparenza di una così gioviale e impetuosa vitalità.

Ho parlato di Mattioli, e, alla fine di questo scritto, o, meglio, di questo confuso groviglio di ricordi, vicini e lontani, ne sento tutta l'inadeguatezza.

Penso, tuttavia, che la cosa, per me, era in un certo senso inevitabile. Raffaele è stato un uomo troppo importante nella mia vita perché mi fosse possibile trascegliere con qualche sicurezza tra la folla d'immagini che si assiepano nella mia memoria, e ordinarle secondo un filo coerente. Per riassumere i ricordi di quarant'anni di convivenza nello stesso ambiente e clima di lavoro, ma di assai più anni, prima e soprattutto dopo, di consuetudine amicale, di affetti e amici comuni, nonché di tante inclinazioni e aspirazioni che ci univano, mi ci sarebbe voluto un distacco temporale ben superiore a quello di pochi mesi dalla sua morte.

Invidia quelli che, con la presa di distanza consentita loro da un intreccio più semplice di rapporti vitali, hanno saputo vedere in una prospettiva sintetica la sua figura e commemorarla degnamente, così come hanno fatto economisti, storici e letterati di fama.

Mi accorgo che a queste pagine sfuggono tanti aspetti della sua vita e del suo carattere, ad esempio sotto il riflesso dei legami familiari, di cui ha parlato Bacchelli con così toccante delicatezza. Confesso che, su questo punto, ho provato un senso di timorosa riverenza. Così come avrei voluto tratteggiare il Mattioli nel suo lavoro di banchiere, risolutore improvviso, per pura forza di intuizione e quasi direi di fantasia divinatrice, di situazioni aggrovigliatissime, irte di dubbi e di questioni agli occhi di contabili e di giuristi.

Mi consola che qualcuno abbia lumeggiato anche diversi lati della sua indole felicemente spontanea, ricordando episodi e aneddoti, e riportando battute e frecciate che sottolineavano l'allegria ironia che pure lo distingueva in modo inconfondibile.

Ma, come dicevo, il mio rapporto con lui fu troppo complesso e intricato per consentirmi un qualsiasi distacco prospettico. Il lettore prenda questi appunti, inevitabilmente scritti in prima persona, come semplici brani, barlumi, frammenti casuali di un'autobiografia che probabilmente non scriverò mai.

# DA CIMABUE A MORANDI

di

Luigi Baldacci

L'antologia di scritti di Roberto Longhi che, curata da Gianfranco Contini per i *Meridiani* di Mondadori, s'intitola *Da Cimabue a Morandi (Saggi di storia della pittura italiana)*, non si presenta minimamente come un fatto commemorativo o come un'operazione intesa a decantare o a recuperare, ma s'inserisce nel vivo di un discorso editoriale apertissimo e *in progress*, in cui il protagonista non ha nessuna voglia — come si dice di certi morti illustri — di camminare in fretta, anzi ci trasmette la suggestione di essere ancora operante fra noi. E infatti, mentre l'editore Sansoni pubblica un nuovo volume, *Lavori in Valpadana*, della collana che raccoglie tutte le opere del maestro e mentre la rivista fiorentina *Paragone* ha dedicato un numero doppio alla pubblicazione delle dispense sulla scuola umbra del Trecento, mentre infine, ancora presso Sansoni, esce una *Bibliografia* che sarà la chiave d'uso e di rapporto per entrare nel vivo delle opere complete, questa organica serie di saggi ha quasi l'aria di essere *un libro* di Longhi, un autoritratto più che un omaggio reso alla memoria o una proposta di nuovo approccio all'opera.

Qualcuno si potrà chiedere: perché Contini, a preferenza di uno studioso che abbia specificamente meritato nel campo della storia dell'arte? La risposta è semplice: l'antologia vuole presentare Longhi come scrittore, come pro-

satore, inventore e istitutore di un linguaggio d'immagini e di equivalenze per il quale si richiede la garanzia del critico letterario prima che del critico d'arte. Quanto al nome di Contini in particolare, la ragione è più precisa: un filologo, un uomo che ha avvertito e stabilito la necessità di una circolazione perpetua dalla filologia alla letteratura e viceversa, un lettore poi che da sempre ha creduto alle qualità di Longhi scrittore, oltre che maestro di critica delle arti figurative, e vi ha creduto nella misura stessa in cui Longhi, introducendo nuovi modi di scrittura critica, ha fatto critica nuova, era, non v'è dubbio, la persona più adatta a redigere questa silloge di scritti longhiani; e direi quasi per analogia speculare, in rapporto alla stessa abitudine di Longhi a far procedere di pari passo il registro della ricerca filologica e quello della descrizione d'ambiente, della periodizzazione storica, della ricostruzione di capoluoghi e di regioni culturali.

Ci poteva essere un rischio: quello di considerare il percorso stilistico di Longhi come un fatto puramente letterario da esemplificare secondo tre momenti fondamentali, che pure esistono nella storia dello scrittore: « il giovanile espressionista vociano, l'estetizzante manierista della maturità, il classico degli ultimi decenni ». Ognuno di questi momenti certo avrebbe fornita un'immagine in sé compiuta del prosatore: « senza confronti il maggiore, anche prescindendo dal livello tecnico, che da quel settore sia provenuto alle arti della parola in qualsivoglia linguaggio »; ma il significato più essenziale della figura di Longhi sarebbe andato perduto. Ed è ancora Contini ad ammonirci: « Longhi non allestiva prove sublimemente pretestuali di prosa d'arte, ma si dedicava tutto a oggetti storici scientificamente appercepiti, per discorrere dei quali adoperare un determinato tono e suscitare un certo ordine d'invenzioni riteneva un preciso significato critico ». E del rischio si era dimostrato avvertito lo stesso Longhi, e con estrema precocità, in un articolo del '20 di cui Oreste Macrì (*Realtà del simbolo*, Firenze 1968, pp. 297 sgg.) ha sottolineato l'importanza metodologica: « ...quelle nostre *trascritture* di opere d'arte — diceva Longhi — non avrebbero più alcun senso ed alcuna efficacia una volta astratte dal rapporto essenziale e continuo che mantengono e vogliono mantenere con l'opera che le ha provocate ».

È sempre cosa ardua — soprattutto per i problemi che insorgono sul piano metodologico e che possono essere risolti, forse, solo empiricamente — parlare dello stile, della realtà di linguaggio di un critico: non si sa se si loda il segno e l'invenzione di quel linguaggio come fatto puro o piuttosto il risultato scientifico e praticamente conoscitivo che, attraverso quel segno e quell'invenzione, è stato raggiunto. E io direi, quasi per paradosso, che un critico può essere tanto più liberamente letto e gustato in astratto, secondo le bellezze della sua pagina, quanto più quella pagina si rivela povera di scoperte e di accertamenti, lontana dai risultati concreti della filologia e della storia. Certo sarà sempre bene accolta ogni rilevazione sul linguaggio (bellissime e definitive quelle di Pier Vincenzo Mengaldo nell'antologia critica predisposta dal Contini: e vi si leggono scritti dello stesso curatore, di Cecchi e di De Robertis), ma la forza, il sigillo di Longhi, in perfetta coerenza con quelle sue dichiarazioni del '20, stanno appunto qui: nel non consentire una lettura distratta che dimentichi l'oggetto primo e la persona prima del suo discorso. In poche parole: chi non abbia esperienza (e amorosa esperienza) di arti figurative, lasci stare questo libro, che altrimenti gli capirebbe tra mano come un oggetto bellissimo di cui non si conosce la destinazione o l'uso.

Il rischio, se c'era, è stato comunque neutralizzato nella misura stessa in cui Contini non ci ha dato una serie di *exempla*, magari graduati nei tempi e opportunamente storicizzati, della scrittura longhiana, ma un libro *organico*, come si diceva all'inizio, ed organico nell'obbiettivo, pienamente raggiunto, di offrirci una *Storia della pittura italiana*. Insomma: accostarsi alla prosa di Longhi con spirito di vera intelligenza e non di prevaricazione, richiedeva questa operazione di fondo. E a tale operazione s'ispira tutto il lavoro di Contini, magari affrontando consapevolmente l'aporia di guidarci allo stile di Longhi non attraverso le evoluzioni *interne* di quello stile, ma attraverso il percorso *esterno* della pittura italiana.

E Contini ci raccomanda pertanto non solo di leggere Longhi come critico, prima che come prosatore, ma altresì d'intendere quella critica come storia, perché « estrarre da Longhi una storia della pittura italiana non signi-

fica, comunque, la stessa cosa che estrarre da Croce... una storia della letteratura italiana»; e si ricorda che « questa è infatti per Croce, nel migliore dei casi, una semplice gabbia empirica in cui fare scorrere delle monografie caratterizzanti, monadi che non comunicano fra loro. Ma Longhi, se non si vieta delle contemplazioni, e se anzi si sforza di far centro con *equivalenze* indirette, si dedica nella maggior parte del suo tracciato a questioni di continuità culturale ».

È per questo che figurano nel libro saggi di una delicatissima funzione gangliare sul piano della storia (ma tutta contesta di fatti e di scoperte), saggi dico che il critico letterario autonomo avrebbe facilmente lasciato in disparte, come quell'*Apertura sui trecentisti umbri* che apparve su *Paragone* nel '66 (e si veda il ricordato numero speciale di questa rivista) dove si proponeva un capitolo nuovo nella vicenda della pittura italiana del Trecento e si sottraeva l'Umbria alla troppo comoda e troppo a lungo durata (in sede storiografica) dipendenza senese.

Ma tutta la storia e la filologia di Longhi sono state un andar contro la comodità e la pigrizia. Ce lo conferma, quasi ad apertura di volume, quel *Giudizio sul Duecento* nel quale, in pochi tratti, si innovava e si sfrondeva tutto un quadro di valori incrostato dalla venerazione e dal luogo comune: « Ma se poi, invece che esumare delle persone, non si fossero distinte che delle mani, peggio dei vizi di mano, allineate che delle mummie? Se il critico d'arte comincia dove finisce il perito calligrafo, non sarà tempo, insomma, di sostituire al fervore archeologico tanto puro da essere incolpevole, il metro di un giudizio schietto sui valori del Duecento pittorico? »; e quanto ai valori, insistendo sullo stretto rapporto tra Cimabue e Duccio, si ribadiva il concetto che la storia dell'arte avesse il diritto d'inserire le persone artistiche dentro il reticolo delle scuole, cioè delle aree di cultura, ma evitando, in grazia appunto del rispetto dovuto a quelle persone, ogni categoria astratta o pericolosamente razziale e irrazionale: il genio, la madre terra, lo spirito che aleggia.

Tutto l'insegnamento di Longhi fu demistificazione della retorica e invito alla constatazione *de visu* di quel grande fatto umano che è la pittura. E a questo scopo funzionavano le sue *equivalenze*: al punto che quella perfezione

di funzionamento a volte evoca e sostituisce lo stesso supporto dell'immagine in riproduzione: « E che ne è dei ciottoli sibilanti, scagliati dalla fionda di Giotto a Padova, in questi bozzoli dolenti degli angeli di Stefano impigliati come piume nella bava del vento? ». Così nel saggio su Stefano Fiorentino che, di data più remota, fu pubblicato nel '51: a ribadire che il giudizio sui valori, che è un atto di distinzione suprema, poggia su « una storia di persone prime: quelle degli artisti » (in *Arte italiana e arte tedesca*). Ma la documentazione in tal senso, quanto alla capacità cioè di stabilire delle equivalenze che non fossero soltanto di ordine letterario rispetto all'immagine figurativa, ma riuscissero a trasferire questa, tutta intera, nel discorso critico, potrebb'essere protratta all'infinito: come questa descrizione del *Presepio* di Vitale: « ...rusticano e angelico insieme; col San Giuseppe che versa acqua calda dalla brocca, la Madonna che saggia la temperatura nel catino; gli angeli che animano ogni spazio, impazziti di gioia come rondini sotto la gronda. E che furia di moti, che svincoli, che torsioni, che sfiancheggiature, che scivolamenti d'ala! Che squilli dalle trombe, che bassi dai bordoni! ». E questo per concludere che nelle *equivalenze* di Longhi tutto è *figurativo* e niente è *letterario*.

Chi scrive questa noterella ha avuto la fortuna di ascoltare per alcuni anni le lezioni di Longhi, a Firenze. Per esempio l'illustrazione degli angeli dolenti di Stefano Fiorentino è per me legata a un fatto acustico (la viva voce di lui) oltreché visivo. Molte altre erano le voci degne di essere ascoltate, allora, sulle cattedre dell'Università fiorentina; eppure nessuno riusciva, come Longhi, ad arricchire i propri ascoltatori, a suscitare l'impressione di una ricerca tutte le volte nascente, non codificata, non confezionata. Longhi soltanto sapeva *far conoscere* nell'atto stesso in cui, tutte le volte, egli riconosceva, insieme coi suoi allievi, i propri oggetti.

Prendere contatto col grandissimo maestro dugentesco di San Martino o con Giotto o coi protagonisti dell'*Officina ferrarese* o coi pittori veneziani del *Viatico*, furono esperienze esaltanti; si arrivava a credere che quelle scoperte fossero nostre e non solo, o non più, del maestro. Donde la commozione sottile nel *rileggere* un libro di Longhi che finora non esisteva, ma che si ha pure l'impressione di aver già letto: questa insostituibile *Storia della pittura italiana*.

# PIENZA E MANZÙ

di

Cesare Brandi

Pienza e Manzù non sono termini inconciliabili ma, quanto meno disusueti, perché Pienza, nel suo meraviglioso nocciolo rinascimentale, è forse la cosa più conclusa, meno perfettibile che esista. Ma l'accoglienza che ha fatto alla grafica di Manzù è stata ottima, né solo per la giornata estiva, limpidissima, luminosa come ad essere dentro ad una lente. Il sole penetra nelle stradine strette di Pienza come con un dito, mette solo un dito e l'ombra diviene di seta, trasparente come l'acqua di montagna. C'è caso, con una giornata come questa, di non aver voglia di entrare in casa, di sbirciare incisioni, e d'aver poco entusiasmo anche per i dipinti Senesi, così parchi di colori e di accenti nel fulgore spento dell'oro dei fondi. Ma, diciamolo subito, sarebbe un peccato, perché ci stanno benissimo l'una cosa e l'altra: è così piccola, Pienza. La gloria di Pio II si contiene in una mano, ma, appunto, niente è più a misura d'uomo di Pienza, niente più di questa misura d'uomo fa rinascimento.

Ma anche l'arte di Manzù è a misura d'uomo. Manzù è l'artista forse più toccato dalla grazia: e s'intenda bene, non perché la sua arte sia « graziosa »; anzi, se lo è, è dove è meno realizzata. Ma, intendo per grazia, qualcosa di mezzo fra quella del Correggio e quella teologica: grazia è felicità, spontaneità, fare centro senza neanche sapere di fare centro. Ora tutto ciò, esemplarmente, si rispecchia nella grafica, in modo anche più diretto che nella scultura. Di cui non si intende parlare qui di sfuggita, ma della grafica,

che è meno conosciuta, vale la pena di insistere su qualità così rare e ormai quasi impossibili a incontrarsi nel nostro tempo. Si sa che uno dei meriti spontanei di Manzù è di far capo naturalmente a tradizioni figurative contrastanti fra di loro e di estrarne qualcosa di così diverso che sembra contraddire la spinta iniziale.

Che nella incisione abbia guardato Rembrandt è indubbio: ma si sente più che si possa dimostrarlo. E intanto, di Rembrandt, non accoglie per lo più il tratteggio, il rincrocio delle linee. Dove invece la linea di Manzù si libera in un tratto solo come quando si incrina il cristallo e si forma quel leggero impercettibile scarto in superficie ma anche nello spessore: ed è proprio così, la linea di Manzù; è in spessore, impegna uno strato sottilissimo e insieme profondissimo, ritaglia e scava, scarnisce e incide. Quella compressione di aria che riesce ad accumulare sulla superficie impalpabile delle sue sculture — impalpabile perché, anche se le tocchi, tocchi il bronzo ma non la superficie, che è inarrivabile al polpastrello — ebbene giunge ad addensarla anche nel capello ondeggiante e rigidissimo della linea incisa nella lastra di rame da una morsura leggera e profonda. Allora, per questo capello che diviene, magari, un fianco duttile di ragazza, come non ricordare l'immortale immagine di Mallarmé, assolutamente intraducibile:

*Dans le si blanc cheveu qui traine  
Avarement aura noyé  
Le flanc enfant d'une sirène.*

Ed è curioso, ma sintomatico, che niente serva meglio a riconoscere quello che in filosofia si chiamerebbe (nessuno si spaventi) la « quiddità », e cioè l'essenza più riposta, di questo modo di incidere, niente, appunto, serva meglio a riconoscerla, che paragonarla alla linea che Picasso estraeva a suo modo dagli specchi etruschi e dalla pittura vascolare greca. Picasso sta sempre nel fondo della coscienza di Manzù come una occulta pietra di paragone: ma la linea classicheggiante di Picasso innestava sul disegno greco l'esperienza, ad un tratto addomesticata, del cubismo, ottenendo improvvisi storcimenti, un po' come quando s'immerge un bastone nell'acqua e sembra spezzato. In Manzù, invece, sulla piana stesura del disegno vascolare s'inse-

risce, naturalmente, si direbbe fatalmente, l'eredità rinascimentale più eletta: la linea « scorcía », gira nello spazio come in una incisione del Pollaiolo. Ma non così drastica e sferzante. C'è, nella linea di Manzù, la sommessa carezza di uno sguardo attento e amoroso, il riguardo, il ritegno; e, di scatto, la velocità di un colpo maestro, di una frustata che tocca al punto giusto e scortica magari. Tale è la vitalità interna di questo « cheveu qui traine ».

Ed è per questo che Manzù è figurativo: non solo per il contenuto manifesto delle sue sculture e disegni e incisioni: è figurativo, per il carico formale implosivo che riesce a concentrare anche in un segno sottile come un capello. Quando fece delle figurazioni astratte, erano figurative anch'esse, il nastro svolazzante di Montréal, o l'uovo delle scenografie strawinskiane: era un nastro, era un uovo, non era niente di astratto.

Sotto questo aspetto Manzù è ormai unico e solo; che sia un saliente o un rientrante è esattamente la stessa cosa, come è la stessa cosa una salita e una discesa: la calamitazione della forma, che Manzù porta con se, come l'uomo qualsiasi porta il colore dei propri occhi o dei propri capelli.

E tutto questo, mai si vede così bene e in modo così netto, a carte scoperte, come nella grafica, la più eccezionale, agli opposti estremi, con quella di Burri.

# LA «PASTORALE LANOSA» DI NIKOLA ŠOP AL CENTRO DELLA SUA ESPERIENZA POETICA

di

Mladen Machiedo

Un autore che si rinnova nella sua età matura, come accade a Nikola Šop nel corso dell'ultimo ventennio, impone — anche senza volerlo — una chiave ben precisa alla rilettura dei suoi testi anteriori. Qualunque approccio retrospettivo si tenti, è impossibile, ormai, non pensare ad un futuro già noto. In questo senso speriamo di non sbagliare, individuando il preannuncio dell'attuale Šop « cosmico » in una poesia datata negli anni trenta, dal titolo « Il tetto »:

*Con la gronda curva, tetro, fuliginoso,  
oscillando e gemendo s'incrina.*

*Abbassato su di me, sul mio rimorso.*

*Di notte il buio di lassù si sfarina.*

*Qui finisce il mio viaggio quotidiano.*

*Quaggiù una piccola vita si cela.*

*Oh, ogni giorno mi vedo più chino.*

*Mentre il tetto più basso si rivela.*

*Ma ogni volta, in qualche tarda ora  
mi desta l'azzurro soffio di frescura.*

*Cricchia secco sul capo il tetto nero.*

*Mi cosparge di stelle per la spaccatura.*

A prima vista, per chi conosce il seguito, si direbbe che « tutto » fosse già fissato: l'esistenza terrena, quasi anonima, e il cosmo ridotto alla misura dell'intuizione. Ma lo sguardo più attento scoprirà, sempre in base al paragone implicito, almeno due partico-

lari: l'inventario ancora figurale — si ricordi che a Šop, nativo della Bosnia, è assai familiare un paesaggio di casolari disseminati — e una concezione, in qualche modo, « tolemaica »: statico il soggetto, mobile l'universo che lo raggiunge. Queste osservazioni nulla tolgono al testo con cui, anzi, si dovrebbe aprire idealmente ed emblematicamente un'antologia dell'opera omnia šopiana in versi.

La seconda tappa, a nostro avviso importante in una schematizzazione saltuaria che lascia da parte sillogi intere ed aspetti socio-crepuscolari del « primo » Šop, viene segnata dalla « Lezione sui fumi », all'inizio degli anni quaranta. Si tratta di diciassette poesie in prosa che, rispetto a « Il tetto », suggeriscono almeno due novità: lo stacco dalla terra — i fumi « sboccano », non escono, negli spazi celesti « attraverso quelle foci fatte di mattoni, che si chiamano camini » — e un generale processo di astrazione, che coinvolge temi e spazi: così i fumi giunti dal cosmo « spruzzati di gocce scintillanti di stelle spente », che « sul far del giorno stanno sospesi sui pozzi, sul cui fondo sfavilla un silenzio gelido, ghiacciato in trasparenza verdastra ».

Con la « Pastorale lanosa », degli anni cinquanta, siamo al centro dell'esperienza poetica di Nikola Šop non soltanto cronologicamente, o per il fatto che si tratta d'un poema all'autore stesso particolarmente caro, può darsi perfino da lui preferito. Il testo riassume i presagi anteriori e si apre alla poesia cosmica di Šop, propriamente detta e tuttora in corso. Il poema si realizza su due piani: uno quotidiano, potremmo dire *questo*, e l'*altro*, per usare un termine di Blanchot che benissimo s'addice al Nostro. C'è la presenza degli ospiti, lenta, un po' crepuscolare, resa con un pizzico d'ironia; e l'allontanarsi, il primo allontanarsi parallelo del protagonista. Ambedue i piani sono figurali, ma mentre *questo* va letto letteralmente, l'*altro* è, ben inteso, una metafora da decifrare, per cui Šop della sua terza tappa di transizione, ma non meno valida, può essere considerato, a volontà, onirico, veggente o parapsichico. Ad ogni modo appare sovrastante l'area idillica dell'*altro*, irraggiungibile per gli ospiti, capace di assicurare la continuità del canto.

Nella fase successiva — a partire dalle pubblicazioni del 1957 fino ad oggi — l'autore continua a definire « poemi » i suoi componimenti più lunghi, benché spessissimo vengano « spezzati » in tante piccole unità, ossia poesie quasi autonome. È il caso di *Spedizioni cosmiche* (1957), *Casette nel cosmo* (1957), *Astralie* (1961) e de *Il Nonveniente* (1973), dove ci troviamo di fronte ad un universo davvero einsteiniano, fatto di frammenti che sembrano comporsi, nei loro rapporti relativi, quasi di anni-luce, nella mente del lettore. Dal discorso personale si passa al discorso oggettivo. Sarà uno spazio da esplorare: privo di gravità, con orli ignoti. Da quel momento la poesia di Šop si presta alla verifica esterna: astronautica, se vogliamo, con le immagini della Terra scattate dal cosmo, poeticamente anticipate di qualche decennio; oppure all'esame socio-utopico: l'universo in cui, abolita la gravità, scompare anche la proprietà. Poiché Šop evita la cronaca immediata, l'organicità del suo cosmo testuale non richiede sostanzialmente prove esterne, né teme eventuali smentite.

Ma va detto che si tratta d'un sistema, anche nei momenti di estrema frammentarietà, che respinge sempre il non-senso e, quindi, l'irresponsabile rifugio verbale.

Il rapporto con l'altro, già notato nella « Pastorale lanosa » verrà ripreso, specie ne *Il Nonveniente*, apparso prima in prosa, poi rifatto in versi. Messa in dubbio la trascendenza umana, sarà un rapporto quasi al pari, ma qualitativamente diverso, dialettico, tra il Terrestre e il Cosmico, tra il tempo e l'a-temporalità, tra la vita inattesa e la « divina Indifferenza », per usare un'espressione montaliana:

*Era un continuo avvicinarsi  
valido per lasciarmi disarticolare se volessi  
restargli accanto  
o aspettare presagendo eternamente  
da una parte la curiosità, il mio essere,  
dall'altra, la rottura l'irruzione della memoria  
l'estremo residuo del suo remoto  
essere umano.*

*Ci rimpiangiamo a vicenda.  
Rimpianto io, per non essermi ancora librato fino a lui  
rimpianto lui, per essersi privato così imprudentemente  
della gioia terrestre.*

(*Il Nonveniente*, XXXV)

Con ogni testo Nikola Šop sembra di sfiorare l'orlo; poi riesce a spostarlo con ogni testo successivo. Si è spinto troppo lontano? Non crediamo. Qualche candido filo antico, si sgomitola ancora dal suo mondo pastorale. Quando ad esempio il Terrestre adesca il Nonveniente (orig. *Nedobod*, che è un'antica voce popolare, a tale livello purtroppo intraducibile), per farlo uscire dall'a-temporalità con un cestino d'uva; oppure quando il poeta stesso, il cui corpo da vent'anni ormai giace orizzontale mentre lo spirito sfreccia, tocca leggermente un campano appeso accanto al letto: « Quanto vorrei vedere un bue ».

---

Recentemente, nel numero 49-1972 della rivista « L'albero » abbiamo presentato l'autore con un saggio introduttivo e una scelta di testi tradotti da *Spedizioni cosmiche, Casette nel cosmo e Astralie*.

La « Pastorale lanosa » è stata pubblicata in *Spedizioni* (Pohodi), ed. Kolo, Zagabria, 1972.

Nikola Šop (leggi: Sciop), jugoslavo di nazionalità croata, è nato nel 1904 a Jaice (Iaize), nella Bosnia occidentale. Nell'anteguerra è vissuto a Belgrado, oggi risiede a Zagabria. Ha esordito in letteratura nel lontano 1919. Scrive poesie e radiodrammi, traduce autori latini e latinisti croati rinascimentali. Ha pubblicato dodici raccolte, ma molti suoi versi restano sparsi in riviste. In questi anni più recenti sta suscitando un vivo interesse in patria, prevalentemente tra critici trentenni o quarantenni, e all'estero (traduzioni di Brusar-Auden, più volte apparse — tra il 1965 e il 1971 — nella rivista londinese « Encounter »).

# PASTORALE LANOSA

*Vunena pastoralna*

di

Nikola Šop

Versione di

Mladen Machiedo

## I

*Con unico slancio da ogni cosa mi voltai,  
e benché bussassero i visitatori,  
non dissi avanti.*

*Ma essi entrarono.*

*E allora dissi, io non ci sono ormai, avete fatto tardi, ecco.*

*Ci sono solo le mie pieghe, sappiatelo.*

*La mia nell'abito vestita presenza.*

*Detto ciò, svoltai di nuovo intorno a me e a loro.*

*E feci un passo in me,  
lasciandoli alla mia tavola sbalorditi.*

*Raccontate ora, divertitevi a sazietà, gridai loro un'altra volta,  
ed entrato in me, con me stesso mi chiusi.*

*E per quanto in me bussassero e chiamassero,  
non dissi più loro una sola parola.*

*Afflitti e confusi si sedettero a tavola, e mi guardano,  
e preoccupati si chinano e sussurrano:*

*Ebbene da qual silenzio lui è preso.*

*Di colpo orrendamente strano sembrai a loro,  
e si misero a scrivere con l'indice per aria,  
credendo d'adescarmi così la parola.  
Non battei ciglio, non dissi,  
ma appena un cenno mandai dal di dentro e affondai.*

## II

*Essi, incantati cominciarono a gridare e a chiamarmi,  
ma io sempre più in me mi allontanavo,  
più a lungo, più a fondo.  
Cercarono di trattenermi,  
di farmi tornare, tenendomi per le maniche e per le spalle.  
Sfuggivo, sfuggivo a loro sempre più abile, inafferrabile ombra.  
Ma appena il caffè turco col suo odore fu portato, sul vassoio d'ottone  
tintimando,  
si perse la loro parola nel sorso inebriante  
e sulle loro teste  
vibrò azzurro il fumo.  
Fumavano.  
Ed io m'avvolgevo nei vortici di fumo sempre più oscuri.  
E così nascosto nelle nuvole di fumo,  
invisibile a tavola con loro stavo seduto.  
Allora qualcuno disse:  
Come l'aria è soffocante qui grigia.  
Dove sono le finestre, spalanchiamole bene.  
Le spalancarono.  
Si versò dentro la frescura, agitò vorticosamente le nuvole, pizzicò la mia lira,  
che nell'angolo taceva appoggiata.  
Tutti ascoltavano affascinati quelle voci destate all'improvviso,  
e vagavano con lo sguardo  
cercando parte del mio essere, della mia ombra.*

*Intanto io invisibile e avvolto nel fumo,  
 nell'ultimo vortice la finestra trapassai,  
 e con slancio impetuoso mi sollevai in alto, sulle cime  
 da dove si sentivano  
 scampanii di serenità, cascate di freschezza, soffi dei giovani salici,  
 zampogna rugiadosa del pastore.  
 Lì mi meravigliai delle pecore, come se le vedessi per la prima volta.  
 Mi era davvero ignoto quel silenzio lanoso.  
 Volli appoggiarmi ad una pecora,  
 ma essa affondò,  
 fuggì abissale nella sua lana,  
 nel centro lanoso.  
 Non potei raggiungerla, il rigoglio m'intricava.  
 Oh tosatori, tosate, recidete,  
 accorciate, spianate la lana,  
 ch'io giunga alla pecora.  
 Nell'abisso lanoso odo il suo belato ed il campano.  
 Per la lana rigonfia di silenzio  
 verso la pecora salgo, m'arrampico,  
 alla pecora che a piena voce adesco, chiamo,  
 per farla uscire dal suo vello.  
 Per scoprire il cantuccio, per udire la fonte ingorgogliante,  
 da cui scaturisce la lana.  
 Infine la sorgente della lana raggiunsi, la pecora,  
 e deposi il bastone.  
 Con un granello dolce di sale calmai il suo belato  
 e gli occhi ingrossati per spavento.  
 Lì udii la sorgente della lana,  
 più silenziosa del respiro del pane.  
 Lì le giovani donne non la lasciano solo lanare,  
 ma le loro secchie pure vogliono colmare.*

*Chinai la coppa di faggio offertami,  
piena di latte,  
e mi coricai nell'ombra, su una panca fronzuta di noce.  
Dove sognavo di sognare,  
il gorgoglio della lana in discesa dalle pecore addormentate.*

#### IV

*Oh istante meraviglioso,  
accanto alle pecore incoscienti di far scaturire la lana  
mentre le filatrici diligenti con le conocchie la pigliano rigonfia  
evitando che trabocchi.  
E filatala velocemente dalle conocchie l'aggomitolano ai fusi.  
E subito si udì il telaio,  
sotto lo slancio armonioso delle tessitrici.  
Il telaio, il telaio ronzante mi fece addormentare,  
mi rese pesanti i sogni, le pieghe sulle braccia.  
La nuova biancheria già addosso mi sento, di lino,  
e mi stringe l'abito di panno.  
Desto quindi mi alzo,  
e irriconoscibile, nella nuova veste,  
torno alla compagnia,  
alla compagnia, che dopo tutto quanto fu scoccato  
attendeva ancora il discorso della presenza mia.  
Così nella stanza, priva ormai di foschia e di fumo  
a tavola continuavo,  
invisibile, a star seduto con loro.  
E qualcuno disse:  
Come la stanza all'improvviso s'è riempita di rugiada.  
Quasi le pecore  
dal fresco vello fossero passate.*

*E io allora, nascosto, trassi la zampogna dalla cintura,  
e appena ebbero udito sul posto, dove non c'era nessuno,  
il canto esaltato,  
attorcigliato,  
dal vuoto librarsi,  
dalla zampogna, che da me invisibile spunta,  
gridarono tremanti:  
Dov'è, cos'è,  
dove sono i pastori,  
e s'infiammarono di musica e di colpo si misero a strillare e a ballare,  
e nel fervore della danza per le finestre spalancate volarono via,  
sull'attaccapanni lasciando le cose dimenticate.*

# LA GIORNATA DEL POETA

FARSA

di

Vitaliano Brancati e Vincenzo Talarico

Fra le carte di Ennio Flajano, che la vedova, signora Rosetta, si dava a rimettere a posto (tra quelle carte, tanti inediti di Ennio, ed intanto è apparso un volume ricco e bellissimo come *La solitudine del satiro*), è saltato fuori un dattiloscritto assai liso e consunto, con frequenti correzioni a mano, con un frontespizio, sempre scritto a macchina, che così suonava: « *La giornata di un poeta* » — *farsa* — di Vitaliano Brancati e Vincenzo Talarico. L'abbiamo letto, l'abbiamo mandato in lettura ad Anna Proclemer, vedova di Brancati, ed al fratello di Talarico, Alfonso, ed avutone il consenso, pubblichiamo oggi il testo.

La farina ci pare più del sacco di Talarico che di quello di Brancati; forse l'idea venne insieme ai due amici, ai tempi della assidua frequentazione di Cardarelli. Non c'è dubbio, infatti, che il poeta preso di mira, anche se una citazione potrebbe fuorviarci (« Credetemi, — dice ad un certo punto il poeta — mi sento illuminare d'immenso ») è Vincenzo Cardarelli. Per anni ed anni, prima e dopo la guerra, un gruppo di giovanissimi, e poi meno giovani scrittori ed artisti, presero l'abitudine di frequentare quotidianamente al caffè, in trattoria, a passeggio, in case di amici, Cardarelli, che teneva banco con la sua conversazione, « a dito alzato », come si diceva, e come veniva raffigurato: Flajano Brancati, Patti, Sandro de Feo, Talarico, il pittore Bartoli (e quanti altri!), vivevano una non piccola parte della giornata attorno a Cardarelli, ai suoi racconti, alle sue battute, spesso caratterizzate da umor nero, alla sua grande personalità; pur calcolando le ombre che apparivano tra tanta luce. Talarico, ad esempio, si specializzò nel tramandare « detti memorabili », talvolta trascrinanti, del poeta (negli ultimi giorni della sua vita, lavorò alacremente ad un saggio sulla figura di Cardarelli, collegato alla raccolta di tanti dei suoi « detti », ma in

occasione della morte repentina, di questo manoscritto, che agli amici, Talarico annunciava come quasi compiuto, non si è mai saputo nulla: scomparso!). E, per lunghi anni, Talarico fu legato di amore-odio al « Maestro » poeta.

Nella « farsa » il poeta avrebbe cinquant'anni: Cardarelli ebbe cinquant'anni nel 1937, ed i conti più o meno tornano. Crediamo che questo testo sia stato scritto, anno più, anno meno, proprio in quel periodo, e certo prima della guerra: tanti elementi ce ne fanno persuasi, ivi compresa la disponibilità in quel periodo per uno scherzo di questo tipo, di uno scrittore come Brancati nell'immediato dopoguerra, subito impegnato in un discorso di più ampio respiro.

Non supponiamo di pubblicare niente di straordinario: è un testo ritrovato in casa Flajano, porta la firma di Brancati e Talarico, parla di Cardarelli (« Sì, ma per altre ragioni! » tornerà a ripeterci spesso con il dito alzato) e ci riporta il sapore di una frequentazione letteraria, che sembra di moltissimo tempo fa, tanto oggi sono mutati i rapporti, e le identificazioni, sia che fossero portate avanti da puro entusiasmo, o da forza d'ironia, o in una quieta compensazione di sentimenti diversi, come nel caso di questo eloquente documento che si ripropone alla lettura. (Non senza tornare a precisare che, al di là dello scherzo, Cardarelli è stato e rimane un grande scrittore ed un grande personaggio).

L. P.

## PERSONAGGI

Il poeta; Il discepolo; Il vecchio signore; La ragazza del giardino; La peripatetica; La signora Maria; Il pittore; Lo scultore; Il musicista; Il traduttore; Il poliglotta; Donna Diomira; Il signore taciturno; Il cameriere; La cameriera

*L'azione si svolge a Roma - Epoca 1930*

## PRIMO QUADRO

*La camera del poeta. Serve da letto e da studio. È una stanza ammobiliata, in una famiglia alquanto modesta. Due scaffali di libri. Un letto altissimo, con grosse coperte. Dalle coperte riversate — il poeta si è alzato da poco — fa capolino una gigantesca borsa di gomma per l'acqua calda. Accanto al letto è un comodino da notte, di antica fattura, mezzo sgangherato. Il ritratto di Leopardi domina una parete. Sul tavolo si*

vedono, affastellati disordinatamente, fogli, libri, cartelle, mescolati a pettini, spazzole, cerotto per scarpe, un cinto erniario e un grosso e rozzo pennello per la barba. Il poeta è un uomo sui cinquant'anni; piuttosto alto, la fronte vasta e pallida, l'atteggiamento solenne, i capelli riportati maldestramente a dissimulare la calvizie. Egli si è già vestito, e indossa, con gesti non privi di austerità, una giacca dai colori vivaci, a doppio petto, visibilmente rivoltata. L'operazione si svolge sotto gli occhi del discepolo. Questi è un giovane di provincia, dalle mani gonfie di geloni che tiene costantemente distese; porta una sciarpa al collo dalla tinta più volgare.

IL POETA — Non vi meravigliate, giovanotto, se la mia giacca ha il taschino a destra. Non sono stato io a farla rivoltare... I vestiti dei miei amici sono i miei vestiti.

IL DISCEPOLO — (*Lo ascolta con gli occhi ammirati*).

IL POETA — Del resto, quando un poeta esce di casa, si licenzia dai soli personaggi davanti ai quali bisogna vestirsi condecientemente.

IL DISCEPOLO (*timidamente*) — ... Come Machiavelli...

IL POETA — Che c'entra!... Ma per altre ragioni... Machiavelli (*alza la mano, puntando l'indice verso il soffitto*) era uomo di parte, non conosceva il disinteresse dei poeti... È solo a tarda sera, quando ritorno in casa, ed entro nel mio scrittoio che mi spoglio questa veste quotidiana (*punta l'indice sulla tasca che sta a destra, della giacca rivoltata*) piena di fango e di loto, e così entro negli antichi spiriti degli antichi poeti.

IL DISCEPOLO — Maestro, anche io preferisco studiare la notte...

IL POETA (*interrompendo*) — Che c'entra? E poi di maestri io non conosco che quelli di musica e di scherma... E al mio paese chiamano maestri anche i falegnami e i calzolai.

IL DISCEPOLO — Anche voi venite da un paese?

IL POETA — Come? Non avete letto le mie opere? Il mio libro? Ne ho cele-

brato i santi e la piccola stazione ferroviaria, i lampioncini, la banda comunale... e persino le epidemie...

IL DISCEPOLO — Ma io credevo... fosse un paese immaginario... Una sublime creazione della vostra fantasia...

IL POETA — Sarebbe bella!... Che Recanati è, forse, un paese della fantasia di Leopardi? Anche il mio... ha un nome antico... Io ne ho sradicato il segreto etimologico, dalla terra viva... *Galasside!* Viene dal latino e vuol dire: *Il paese del latte!*

IL DISCEPOLO (*timidamente*) — *Galasse*: latte... Ma è greco!

IL POETA — Che c'entra? Io sono un autodidatta... Verrà pure dal greco! (*Quasi tra sé*). Facili soddisfazioni di certi umanisti da strapazzo! (*Severamente*). Che studi avete fatto?

IL DISCEPOLO (*spaventato*) — Liceo...

IL POETA — Siete una vittima di Benedetto Croce!

IL DISCEPOLO — Forse le magistrali erano... più adatte?

IL POETA — Le magistrali! (*Pensa*). Sono piene di ragazze... Vi si respira un'altra aria...

IL DISCEPOLO — Alle magistrali va la mia sorellina.

IL POETA — Avete una sorellina?

IL DISCEPOLO — Sì, è una bambina...

IL POETA (*con aria da inquisitore*) — Quanti anni?

IL DISCEPOLO — Sedici, li compirà a maggio.

IL POETA — Non è tanto una bambina...

IL DISCEPOLO — Anche lei vi legge... Leggiamo insieme i vostri sonetti...  
Mia sorella ne sa uno a memoria, ma ha paura di recitarlo.

IL POETA — Perché?

IL DISCEPOLO — Mio padre (*arrossendo; poi tutto d'un fiato*). Mio padre è contrario alla vostra poesia.

IL POETA — Ho capito. Vostro padre è un dannunziano... E chi legge d'Annunzio è perduto... Che mestiere fa vostro padre?

IL DISCEPOLO — Così, lavora.

IL POETA — Certo ha uno stipendio... Tutti hanno degli stipendi... Il calendario ha un giorno solo per i borghesi: il ventisette. La loro Austerlitz, la loro Marengo, la loro Ulma, tutte le loro vittorie, la loro Zama, la loro Waterloo...

IL DISCEPOLO (*timidamente*) — Ma... Veramente... Waterloo è una sconfitta...

IL POETA — Che c'entra? È una vittoria... per l'altra parte. Dunque, dicevo che tutte le sue vittorie il borghese le celebra il ventisette del mese... Io li conosco questi stipendiati... ognuno di essi porta una cifra sulla fronte: quella del suo stipendio... Ma torniamo a vostra sorella...

IL DISCEPOLO — Anche lei avrebbe voluto conoscervi.

IL POETA — Guardatevi, giovanotto, dal portarla qui.

IL DISCEPOLO — Ma perché?

IL POETA (*passeggia, con passi lunghi e solenni, evidentemente preso da ricordi gradevoli*) — Eh! Disordine e dolori precoci!... Voi non potete capire... quale pericoloso fascino abbiano i poeti! (*Con voce enfatica e declamatoria*). L'adolescenza è come un'ape, e cerca l'umore della poesia per farne il suo miele. (*Con tono meno enfatico*). Non più tardi di una settimana fa, io viagg-

giavo su un treno del nord, ero quasi addormentato... A un tratto, mi sono sentito svegliare dagli sguardi di una fanciulla... Mi fissava... No, giovanotto, non m'inganno... Era l'amore...

IL DISCEPOLO — Ma vi conosceva?

IL POETA — No, che c'entra?

IL DISCEPOLO — Sapeva che siete un poeta?

IL POETA — No, lo aveva indovinato... Ma che ore sono?

IL DISCEPOLO (*cavando dal taschino un grosso orologio appeso a una catena*) — Mancano cinque minuti alle undici.

IL POETA — Le undici? (*Guardando il cielo*). E ancora niente!

IL DISCEPOLO — Aspettate qualcuno?

IL POETA — Aspetto... Ma non una persona. (*Con voce bassa e misteriosa*). È qualcosa di soprannaturale... una forza, una voce incitatrice, un messaggio... (*Cambiando voce*). Si possono dare appuntamenti anche alle Muse!

IL DISCEPOLO (*retrocedendo, come impaurito per l'imminente arrivo di qualche cosa di soprannaturale*) — Ah! Allora voi aspettate... l'ispirazione?

IL POETA (*ricomincia a passeggiare*) — L'ispirazione, dite, l'ispirazione... Chiamatela l'ispirazione... (*Si ode una forte scampanellata, il poeta fa un salto, solleva le braccia*). Eccola!

IL DISCEPOLO (*con un filo di voce*) — Ma... entra dalla porta?

IL POETA — Qualche volta sì... Zitto! (*Si mette ad ascoltare*).  
(*La porta si apre. Entra la signora Maria. È la padrona di casa. Ha le mani ancora umide di bucato, i capelli in disordine; il grembiule scuro, rimboccato e umido*).

IL POETA — Date qua.

MARIA — Non ho nulla da darvi.

IL POETA — E allora perché siete venuta?

MARIA — Sono venuta per dirvi che la notte a fare due passi in più non ci rimettereste nulla.

IL POETA — Delle mie passeggiate notturne voi non dovete occuparvi.

MARIA — Sì, ma la mattina, poi devo occuparmene io, perché Benedetta dice che certe cose le cameriere non sono tenute a farle.

IL POETA — E allora licenziatela.

MARIA — E perché licenziarla? In fondo, ha ragione lei, povera figlia!

IL POETA — Ragione lei? E chi lo dice? Questa è demagogia infusa di cristianesimo!

MARIA — Chiamatela come volete, ma è anche pulizia.

IL POETA — Io non ho nulla da rimproverarmi... Io non ho fatto nulla che sia fuori dagli usi antichi e dai costumi ancestrali!

MARIA — Lasciamo stare queste cose, piuttosto...

IL POETA (*interrompendo*) — L'origine della parola e quindi (*indicando il comodino da notte*) della cosa è remota, e, direi quasi, sacra. (*Avvicinandosi alla signora Maria come per aggredirla*). Ma sapete che « Càntaros » in latino...

IL DISCEPOLO (*che segue trasecolato la disputa; quasi tra sé*) — ... greco... significa « coppa a larga pancia e con larghe anse, particolarmente consacrata a Bacco »?

MARIA — Io non so nulla di Bacco... so che facendo ancora due passi, si potrebbe evitare questa noia!...

IL POETA — Dite due passi... Ma dovrei uscire dalla mia camera, di notte, e attraversare quel corridoio...

*(S'ode all'improvviso la voce della cameriera).*

VOCE DELLA CAMERIERA — Signora, venite presto... C'è l'esattore del gas...

MARIA — Ah! L'esattore! *(Con voce più gentile, al poeta)*. Avreste voi qualche cosa?

IL POETA *(infilando solennemente la mano nel taschino, a destra, della giacca)* — Forse, più tardi.

MARIA — Pazienza. *(Esce)*.

IL POETA *(ritornando a parlare col discepolo)* — Attraversare quel corridoio... Ma è come fare la traversata dell'oceano... come emigrare in un altro continente... Questa casa è fredda... E ancora nessuna legge provvede al riscaldamento dei poeti... Ma di ciò basta! È l'attesa che mi tormenta...

IL DISCEPOLO — Volete che vi lasci solo?

IL POETA — A che servirebbe? Non è certo la vostra presenza a farlo soffermare davanti la porta.

IL DISCEPOLO — Allora, mi siedo. *(Siede pesantemente)*.

IL POETA — Sedete... Ma non rompete la sedia, perché quella strega non me lo perdonerebbe... Le padrone di casa sono i più deplorabili e rumorosi fenomeni dell'edilizia dei nostri tempi. Il terremoto disturba meno.

IL DISCEPOLO *(dimessamente e impaurito)* — Perché voi non avete visto quello del '29 dalle mie parti...

IL POETA — Lo volevo dire, anche voi siete un terremotato... Ho conosciuto quelli di Messina, c'erano anche dei falsi artisti che avevano salvato dalle macerie solo un manoscritto... e sono saliti alla conquista di questo Parnaso... *(Cambiando tono)*. Ma ha suonato il campanello?

IL DISCEPOLO — Veramente, non saprei...

IL POETA — Ma come, non avete udito?

IL DISCEPOLO — Sono raffreddato.

IL POETA — I raffreddori sono i malanni degli uomini mediocri. Un vero poeta muore di cacarella, ma non di raffreddore.

IL DISCEPOLO (*annuisce, pazientemente*).

IL POETA (*come illuminato*) — Eccolo... (*S'ode un'altra scampanellata*). Questa volta non m'inganno. (*Si tocca il polso*). Il polso me lo dice. (*Come entrando in trance*). Dio, Dio. Le luci notturne... Il sorriso della bellezza... Penetranti filtri nelle coppe... L'ebbrezza delle vivande... L'aspetto florido delle cose... (*Poi, attenuando l'enfasi*). Il mondo si nutre di noi, caro signore... E digiuna con noi!

(*All'improvviso, s'apre la porta e rientra la signora Maria, con un viso rispettoso e sorridente*).

MARIA — Professore, venite un po' qua.

IL POETA — Subito! (*Si precipita fuori, dietro la signora Maria*).

(*Il discepolo, rimasto solo, s'aggira per la stanza, toccando con reverenza, quasi con religione, gli oggetti. Si avvicina, trepidante, al letto. Prova a mettere, con gran circospezione, la testa sul cuscino sacro al sonno e ai fantasmi del poeta, e senza volerlo fa scivolare un grosso volume che vi stava nascosto. Lo solleva, e rimane esterrefatto, leggendo a fior di labbra il titolo, del resto molto visibile*).

IL DISCEPOLO — Gabriele D'Annunzio: « Il poema paradisiaco ». (*Rimette perplesso il volume sotto il cuscino*).

(*Il poeta rientra, affannato, esagitato, con una busta in mano. Fruga febbrilmente nelle tasche, e poi sul tavolo. Poi si rivolge al discepolo*).

IL POETA — Avete degli spiccioli?

IL DISCEPOLO (*anch'egli travolto nell'agitazione*) — Sì, dovrei averne, in questa tasca... Ma i geloni... (*E fa capire col gesto che non può introdurre la mano nella tasca*).

IL POETA (*avventandosi*) — Ci penso io! (*Fruga nella tasca del discepolo, cavandone fuori alcune monete. Poi chiama*). Signora Maria! (*La signora Maria riappare*).

IL POETA — Date questo per mancia. (*Poi, improvvisamente pentito*). No, è troppo. Basterà questo. (*Le dà una parte dei soldi, l'altra, con gesto lento e solenne, l'infila nel taschino a destra della giacca*).

MARIA — Va bene. (*Esce*).

IL POETA — Credetemi, mi sento illuminare d'immenso.

IL DISCEPOLO — È arrivata?

IL POETA — È arrivata.

IL DISCEPOLO — Dovete scrivere? (*Fa l'atto di andar via*).

IL POETA — Ho già scritto. E quel dannato postino s'è portato via anche la mia matita. Ma poco importa... (*Batte con la mano sulla tasca*). Ho di che comprarne un'altra... anche una di quelle con i colori dell'arcobaleno... A proposito, voi non avete da cambiarmi un assegno?

IL DISCEPOLO — Ma io avevo... (*Batte con la mano sulla tasca, poi accenna al taschino del poeta*).

IL POETA — Non importa... Ci sarà pure qualcuno che avrà mille lire. (*Cava di tasca la busta. Estrae l'assegno, e vanitosamente lo mostra al discepolo*). Sono proprio mille lire. E arrivano puntualmente, ogni fine di mese.

IL DISCEPOLO (*rassicurato*) — Allora... anche voi... avete uno stipendio?

IL POETA (*dopo aver riposto solennemente l'assegno nel solito taschino, e alzando il dito verso il soffitto*) — Sì, ma per altre ragioni! (*Spinge il ragazzo verso la porta. Escono*).

## SECONDO QUADRO

*Il viale di un giardino pubblico, con busti di uomini illustri. In primo piano un sedile sotto il busto di Leopardi. In questo sedile sta un vecchio signore intento a risolvere le parole incrociate. In altri due sedili, più in là, sono rispettivamente sedute una ragazza sui diciotto anni e una giovane donna dall'aspetto equivoco. Quest'ultima canterella un motivetto in voga.*

*Il poeta entra in scena. È avvolto in un nero barracano. Solennemente guarda le statue; poi s'avvicina al vecchio signore.*

IL POETA — Vi dispiacerebbe sedere lì? (*Accenna un altro sedile*). Magari sotto il busto di Carducci?

IL VECCHIO (*seccato*) — Scusatemi, non potete sedere voi lì?

IL POETA (*col dito alzato*) — Voi forse ignorate chi è lui e chi sono io.

IL VECCHIO — Lui lo so, è Leopardi... Voi, non ho il piacere di conoscervi...

IL POETA — Ebbene, io sono Francesco Maria Malaspina...

IL VECCHIO (*presentandosi*) — Ragioniere Francesco De Cristofaris, già cassiere alla Banca delle Province.

IL POETA — Siete un cassiere? Allora, potrete certo cambiarmi un assegno...

IL VECCHIO — Ma io gli assegni li cambiavo quando ero in banca, e dietro esibizione di regolari documenti di identità.

IL POETA — E allora, tornando al nostro discorso, vi prego di lasciare che i poeti seggano vicino ai poeti... Tanto, quell'altro sedile è libero...

IL VECCHIO — Ma anche lì c'è un poeta.

IL POETA — Quello fa al caso vostro, caro signore. È un poeta per cassieri di banca.

IL VECCHIO (*fra sé, mentre s'alza per andare verso l'altro sedile*) — Questo? (*Il poeta siede sotto Leopardi. Si toglie il cappello, lo posa sulle ginocchia. Si passa la mano sui capelli. Accende solennemente una sigaretta. Si guarda la mano da tutte e due le parti. Ha l'atteggiamento di chi si accinge a iniziare qualcosa di importante. Poi la sua attenzione è richiamata dalla ragazzina. Qui egli inizia una serie di movimenti misti di curiosità e d'impazienza; sbuffa come se si sentisse guardato più del necessario*).

IL POETA (*tra sé*) — Siamo alle solite. E avrò sì e no sedici anni. Anche Goethe, d'altronde, a settant'anni fece innamorare di sé una bambina. (*Si passa di nuovo la mano sulla fronte*). Come dice Faust? Ah, ecco! « Sono troppo vecchio, ormai, per divertirmi soltanto; e troppo giovane per non avere desideri. Che cosa mi può ancora dare il mondo? Rinunziare, rinunziare bisogna, ecco l'eterna canzone... ». (*Via via che declama queste parole di Goethe, alza la voce, attirando la curiosità, specialmente del vecchio signore, che ha messo la mano dietro l'orecchio*).

IL VECCHIO (*interrompendo*) — Ma allora siete veramente un poeta? Voi solo qui potete aiutarmi!

IL POETA (*lo guarda con disprezzo*).

IL VECCHIO — Sicuro, voi dovete saperlo! (*Battendo la mano sulla « Domenica Enigmistica »*). Come si chiama questa maledetta poesia di Leopardi che parla del Vesuvio?

IL POETA — Perché voi, caro signore, studiate la letteratura sui cruciverba? Male! (*Cambiando tono*). Dunque, Leopardi, poesia, Vesuvio. (*Con tono solenne*). *La sera del dì di festa!*

IL VECCHIO (*con sfiducia*) — No, no, no! Deve cominciare con *gi* e deve essere di tre sillabe...

IL POETA — Nessuna poesia di Leopardi ha un titolo di tre sillabe.

IL VECCHIO — Eppure è così, e il giornale non si sbaglia.

LA RAGAZZA (*che ha seguito con curiosità il dialogo*) — Comincia con *gi* avete detto, e parla del Vesuvio? Ma è la *Ginestra*.

IL VECCHIO (*esultante, e agitando la matita in aria*) — Sì, sì, la *Ginestra*.

IL POETA (*impassibile*) — Queste ragazzine ne trovano tante per attaccare discorso. (*Torna a guardare la ragazza, sbuffando sempre di più. Ha l'aria preoccupata come di chi sia costretto a convenire che si trova di fronte a un caso grave. Poi dice fra sé*): Eh, sì... quanto mi dispiace!... Ma io sono innocente! Io non c'entro! Sarebbe bella! Il poeta è come il soldato... uccide senza macchiarsi le mani! Nessun tribunale potrà mai condannarlo! (*Pausa*). Ma, d'altra parte, non si può rimanere impassibili!... Bisogna pur fare qualche cosa... (*Si alza con aria solenne e umanitaria e lentamente si avvicina al sedile della ragazza che apostrofa con dolcezza e gravità*). Giovinetta, rifiutare il dono del mattino è triste e penoso! Ma guai a colui che accetta tutti i doni! Egli si aggrava di una ricchezza troppo pesante per la sua barca già carica di anni e di ricordi...

LA RAGAZZA (*lo ascolta, guardando con stupida e volgare meraviglia*).

LA PERIPATETICA (*rivolgendosi al vecchio signore che anch'egli ascolta con stupore, toccandosi la testa*) — Ma... niente, niente, si sente poco bene?

IL VECCHIO (*risponde con un gesto evasivo*).

IL POETA (*esaltandosi*) — Purtroppo io leggo nel tuo fortunoso destino. In questa sorgente, cui la poesia ha temuto di dissetarsi, s'immergerà una bocca oscena e inconsapevole... Domani il tuo amore sarà brutale e periferico, ma oggi nei tuoi occhi è passato uno sguardo divino e fuggitivo...

LA RAGAZZA (*guardandolo sempre più sbalordita*) — Ma ce l'avete con me?

IL POETA (*senza badarle*) — Io lo ricorderò quello sguardo! E quando questi signori (*indicando la peripatetica e il vecchio che subito toccherà la spalliera di ferro del sedile*) saranno morti, e anche i figli dei loro figli saranno cenere, e io stesso non sarò più neanche un'imputridita carogna, il tuo nome continuerà a risplendere nell'urna di cristallo della mia poesia...

LA RAGAZZA — Ma, insomma, volete dirmi con chi ce l'avete? Per chi mi prendete? Chi credete che sono?

IL POETA — Tu sei la goccia di rugiada che il sole non ha ancora trovato... il filo d'erba che il gregge ancora non ha calpestato!

LA RAGAZZA — Si può sapere che volete da me?

IL POETA — Voglio che tu non mi dia nulla!

LA RAGAZZA — Ma chi vuol darvi nulla?

IL POETA — Tu non devi amarmi!

LA RAGAZZA (*ridendogli in faccia*) — Amarvi? Voi? Ma siete impazzito?

IL POETA (*con tono sempre più enfatico*) — « Al cielo, a voi gentili anime, io giuro - Che voglia non m'entrò bassa nel petto - Ch'arsi di foco intaminato e puro! ».

UNA VOCE (*che s'ode alle spalle del poeta*) — Leopardi: «Primo amore». (*Il discepolo appare, dietro il poeta. La ragazza salta dal sedile, gridando con gioia*).

LA RAGAZZA — Oh, Giorgio! (*Lo abbraccia*).

IL POETA (*voltandosi*) — Voi? (*Alla ragazza*). Aspettavi lui?

LA RAGAZZA (*al discepolo*) — Giorgio, lo conosci questo matto?

IL DISCEPOLO — È un poeta, un grande poeta... Sono stato a casa sua, stamattina...

IL POETA — E mi pento di avervi fatto varcare la soglia del mio domicilio.

IL DISCEPOLO — Perché?

IL POETA — Perché la volgarità è stampata sulla vostra faccia!

IL DISCEPOLO — Ma che dite?

IL POETA — Io so quello che dico! Del resto, avrei dovuto capirlo subito, quando m'avete detto che vostro padre è un burocrate, stipendiato...

IL DISCEPOLO — Non so perché la prendiate così. Mio padre lavora, è naturale che abbia uno stipendio.

IL POETA — Non c'è che l'ozio che meriti uno stipendio! (*Rivolgendosi alla ragazza*). E quanto a te, il ricordo del tuo sorriso io lo schiaccio (*fa il gesto con la scarpa pesante*) come una perla falsa che non brillerà mai... Io lo sapevo che il tuo destino era ambiguo e mediocre, ma in verità non poteva essere più avaro verso di te! (*E accenna con disgusto al discepolo*).

IL DISCEPOLO — Non parliamo d'avarizia... Io vi ho rispettato, ma dato che voi oltrepastate i limiti, devo dirvi che se tra noi c'è uno che ha in tasca il denaro dell'altro, questo non sono io...

IL POETA — Che c'entra! (*Alzando la voce*). E vi prego di non occuparvi più di me. Leggete D'Annunzio! È il poeta che fa per voi!

IL DISCEPOLO — Per me? Sia pure! Io D'Annunzio lo leggo, ma non lo tengo sotto il cuscino...

IL POETA — Vi comportate come un ladro... Avete rovistato la mia camera. Non dovevo lasciarvi solo! Vi denunzierò, cretino!

IL DISCEPOLO — Imbecille!

IL POETA — Gaglioffo!

IL DISCEPOLO — Somaro! Tieni D'Annunzio sotto il cuscino.

IL POETA (*furioso*) — Inverecondo!

IL DISCEPOLO (*alzando la voce*) — D'Annunzio sotto il cuscino!

LA PERIPATETICA (*si alza all'improvviso, e si avvicina al poeta, prendendolo per il braccio sinistro*) — Andiamo, cocco, lasciali stare!

IL POETA (*calmandosi*) — Chi sei tu che parli con linguaggio così umano?

LA PERIPATETICA — Che te ne importa? Andiamo...

*(Il discepolo e la ragazza, intanto, si sono allontanati. Il discepolo, di tanto in tanto, si volta minaccioso, ma la ragazza lo sospinge).*

IL POETA (*alla peripatetica*) — Tu sei venuta a me, come una ninfa dei boschi... Andiamo, sì... (*Si avviano*). E mettiti dall'altra parte, perché da quando indosso questi vestiti porto tutto a destra...

LA PERIPATETICA — Tutto? (*Passa a destra*).

IL DISCEPOLO (*dal fondo del viale, mettendo le mani davanti la bocca*) — D'Annunzio sotto il cuscino!

IL POETA — Andiamo! È un teppista! (*Allaccia i fianchi della peripatetica, che reclina dolcemente il capo sulla spalla di lui, mettendogli una mano sul petto*).

VOCE DEL DISCEPOLO — D'Annunzio sotto il cuscino! D'Annunzio sotto il cuscino!

### TERZO QUADRO

*L'angolo di una trattoria romana caratterizzata da grossolane acqueforti disseminate sulle pareti e dalla segatura di cui è cosparso il pavimento. C'è una tavola modestamente imbandita per sei persone. All'inizio del quadro si vede solamente un signore dalla zazzera incolta, tipica dei pittori. Infatti egli è il « pittore ». Legge il giornale, guardando, di tanto in tanto, verso la porta.*

IL PITTORE (*al cameriere che si ferma presso il suo tavolo*) — È strano, dovrebbe essere già qui.

IL CAMERIERE — Il professore fa sempre tardi... (*guardando verso la porta*)  
...Ma deve essere lui... Sì, eccolo.  
*(Entra il poeta, seguito da un massiccio tipo, con barba irsuta e dall'aspetto famelico e animalesco).*

IL POETA (*presentando, al pittore*) — Vi presento il mio traduttore. È venuto dal Nord per me.

IL PITTORE (*alzandosi, stringendo l'enorme mano del traduttore*) — Pittore Anacleto De Ribes.

IL TRADUTTORE (*risponde con un grugnito*).

IL PITTORE — Non parlate l'italiano?... I-ta-lia-no?

IL TRADUTTORE (*scuote la testa, facendo seguire il solito grugnito*).

IL PITTORE — Francese?

IL TRADUTTORE (*come sopra*).

IL PITTORE — Tedesco?

IL TRADUTTORE (*come sopra*).

IL POETA — Ma tanto, anche se sapesse parlare francese o tedesco, voi non lo capireste...

IL PITTORE — Ma che lingua parla?

IL POETA — E che posso saperne io? Sarebbe bella che ogni poeta dovesse conoscere la lingua dei suoi traduttori!  
(*I tre, intanto, seggono. Il traduttore è invitato a sedere a capo tavola*).

IL POETA (*con tono normale*) — E gli altri?

IL PITTORE — Non s'è visto ancora nessuno...

IL POETA — Bene! (*Si stropiccia gli occhi, come si desti da un sonno piacevole*).  
Certo che la donna... Siamo ancora giovani, mio caro...

IL PITTORE (*simulando interesse*) — Avventure?

IL POETA — Voi adoperate spesso questo termine da commesso viaggiatore.  
Roma ancora non vi ha insegnato ad avere un po' di buon gusto!

IL PITTORE — Vi pare corretto trattarmi così davanti a uno straniero? (*Accenna al traduttore*).

IL TRADUTTORE (*vedendosi indicato, grugnisce con sorrisi di stupida gioia, perché crede che si incominci a mangiare*).

IL POETA — Ma egli non sa chi siate.

IL PITTORE (*cominciando ad alterarsi*) — Allora è un grosso ignorante. Anche dalle sue parti i miei quadri devono essere ben conosciuti.

IL POETA — L'unico vostro quadro conosciuto è il mio ritratto!

IL PITTORE — Sono d'accordo, è ben riuscito, ma in molte riviste d'arte, la riproduzione di questo mio quadro sapete quale titolo porta?

IL POETA (*ironico*) — Quale?

IL PITTORE — Ritratto d'ignoto!

IL POETA — Fra vent'anni questo quadro avrà, invero, un altro titolo:  
«Ignoto ritratto di Francesco Maria Malaspina!»  
(*Le ultime battute sono state udite dallo scultore e dal musicista, entrati da poco*).

LO SCULTORE (*intervenendo*) — Non litigate. Avete ragione tutti e due. Fra venti anni, nelle gallerie il quadro figurerà con questa indicazione. (*Pronunziando la frase lentamente*). Ignoto... Ritratto di... Ignoto.

IL CAMERIERE (*che s'era avvicinato, scoppia a ridere*).

IL POETA (*allo scultore, indicando il cameriere*) — Non andate troppo orgoglioso di questi facili successi plateali!

IL MUSICISTA (*curvandosi all'orecchio del poeta, facendo cenno al traduttore*) — Ma quello chi è?



3 - Carlo Braccaccio: *Particolare dell'« Annunciazione »* (Parigi, Louvre)



4 - Jacopino: *Particolare del Polittico con la «Presentazione al Tempio»* (Bologna, Pinacoteca)

IL POETA (*presentando*) — Il mio traduttore... Lo scultore Rampoldi.  
(*Lo scultore fa un inchino al quale il traduttore risponde alzandosi a metà della sedia, le mani poggiate sulla tavola, come per avventarsi, e facendo il solito grugnito*).

LO SCULTORE (*simulando spavento e invitando l'altro alla calma*) — Buono, buono...

IL TRADUTTORE (*siede nuovamente*).

IL POETA (*al musicista*) — Il mio traduttore.

IL MUSICISTA (*si precipita addosso al traduttore, mettendogli le mani sulle spalle, per non farlo alzare più*).

IL POETA — Il musicista Pasquale Rosimbeni.

IL TRADUTTORE (*solleva il muso, sorridendo, quasi a strofinarlo sul braccio del musicista, e grugnisce*).  
(*Tutti seggono*).

IL POETA (*al cameriere*) — Portate il pane, e poi cominciate a servirci secondo gli ordini che avete avuto.

IL CAMERIERE — Benissimo, professore, tutto pronto. (*Va verso la cucina*).

IL POETA (*si mesce un bicchiere di vino. Beve, con solennità; assapora, poi comincia a parlare*) — I poeti hanno il dono dell'eterna giovinezza. A qualunque età possono essere amati.

IL PITTORE — Già, stavate raccontando qualche cosa...

LO SCULTORE — Ci risiamo, eh? L'altro giorno in treno, questa volta scommetto al cinematografo...

IL POETA — Lascio a voi altri le ambigue penombre delle sale cinematografiche... I poeti amano al sole!

IL CAMERIERE (*porta il pane e lo depone in mezzo alla tavola*).

IL TRADUTTORE (*grugnendo di gioia, s'avventa sul piatto, prendendo per sé quasi tutti i panini, e incomincia a divorare*).

IL PITTORE — Buon appetito!

IL POETA — Ma egli non si nutre di solo pane!

LO SCULTORE — Ma vuoi raccontare la storia di oggi?

IL POETA — Preferirei che mi si deste del voi, almeno davanti al mio traduttore, sebbene non capisca un acca.

LO SCULTORE — Se ci tenete, posso anche parlarvi in latino.

IL POETA — È una lingua che non capireste, e forse neanche io.

IL MUSICISTA — Ma raccontate piuttosto, su...

IL CAMERIERE (*incomincia a portare la minestra. Il traduttore fa un salto di gioia. Ma lo scultore fa un cenno al cameriere di incominciare a servire dalla parte opposta. Il cameriere obbedisce sotto gli sguardi terrificanti del traduttore*).

IL POETA (*avvolgendo solennemente intorno alla forchetta sostenuta dal cucchiaino gomitolini di pasta asciutta, e parlando con la bocca piena*) — È una storia molto delicata... Io non ho fatto nulla per provocarla. Lei è venuta a me... Si ha un bel dire... Ma la testa di una donna che si adagia sulla tua spalla è un peso infinitamente lieve.

LO SCULTORE (*prende sulla spalla del poeta un capello*) — Eccolo qui, infatti...  
Un capello biondo.

IL POETA — Ridatemi quel capello!

LO SCULTORE — Non parlate forte perché vola...

IL MUSICISTA — Purché non finisca nel mio piatto...

IL POETA (*afferrando il capello*) — Date qui... È come un fiore dimenticato nel libro della mia memoria... (*Apri la mano per contemplare; poi fa ammirare il capello sulla palma distesa*).

IL PITTORE (*simulando commosso interesse, inforca rapidamente gli occhiali, e accosta il viso. Ma, preso da un accesso d'ilarità, sbotta, facendo volare il capello che va a finire nel piatto del traduttore*).

IL POETA (*agitato*) — Dov'è andato? Dove l'avete fatto volare?

IL MUSICISTA — Eccolo lì. (*Indica il piatto del traduttore*).

IL POETA (*al musicista*) — Non c'è tempo da perdere! Quell'uomo divora tutto!

LO SCULTORE — Adesso ci penso io! (*Si alza e s'avvicina al traduttore, tendendo le mani verso il piatto*).

IL TRADUTTORE (*lo guarda grugnendo sordamente come un cane al quale vogliono portar via l'osso*).

LO SCULTORE (*con la voce persuasiva che s'adopera con gli animali per ammansirli*)  
— Buono, buono, non puoi mangiare anche il capello...

IL POETA — Lasciate fare a me. (*Si alza e s'avvicina, con l'aria del vecchio domatore, al piatto del traduttore*). Avanti, date qua.

IL TRADUTTORE (*respinge con un urlo belluino il poeta, facendolo barcollare*).

IL POETA (*sedendo rassegnato*) — Non c'è nulla da fare! Del resto, lo ha già mangiato!

IL PITTORE — Ma chi è questa donna?

IL POETA — Un miraggio! È venuta a me, come la ninfa dei boschi... Ha voluto poggiare la sua testa su questa mia spalla, la sua piccola mano ha blandito il mio petto, continuamente...

LO SCULTORE — Certo è una bella soddisfazione!

IL PITTORE — E tutto questo... gratis?

IL POETA — Che c'entra?... Ho dovuto faticare per farle accettare qualche spicciolo... Le ho detto: — Questa è la lira del Poeta!

IL MUSICISTA — Sempre fortunato! Ma non vorrei che questa ragazza vi avesse fatto dimenticare donna Diomira... Ci aspetta stasera.

IL POETA — Che c'entra? Da lungo tempo io tengo a fare la conoscenza di questa nobile e bella signora.

IL MUSICISTA — Sarà una magnifica serata.

IL POETA — Ai salotti io preferisco l'osteria... Ma donna Diomira vale ben una serata in un salotto.

IL CAMERIERE (*porta altri piatti. Il traduttore, tirandolo per una manica, gli indica un piatto su un tavolo vicino, facendo capire che vuole si porti anche a lui. Il cameriere rivolgendosi al poeta*) — Questo qui vuole anche i funghi. Devo portarglieli?

IL POETA — S'intende, ma mezza porzione.

LO SCULTORE — Ma mi pare che sia di buon palato?

IL POETA — Non per altro è il mio traduttore.

LO SCULTORE — Ma in quali paesi farà conoscere le vostre opere?

IL POETA — Paesi lontani... È quello che importa...  
(*A questo punto entra il poliglotta*).

IL POLIGLOTTA (*a tutti*) — Buona sera, signori. Sono stato costretto a cenare altrove. Dovete scusarmi. (*Poi, rivolgendosi al traduttore, in una lingua strana, molto cordialmente*). Zulzagam fa-Hai-Hai-Popò!

IL TRADUTTORE (*con gioia infantile e insensata*) — Hai-Hai-Popò! (*Poi, improvvisamente s'alza, s'avventa sul poliglotta a stringerlo in maniera preoccupante, lo abbraccia e lo bacia, urla*). Hain-Zilli-Kakà, Kakà! (*Poi si rimette a danzare dalla gioia*). Vail-Sin-fui-Vail, Vail!

IL POETA (*cupo e infastidito*) — Che cosa dice?

IL POLIGLOTTA — Dice che è contento di rivedermi.

IL POETA — Domandategli, piuttosto, quando incomincerà a tradurre le mie opere.

IL POLIGLOTTA (*al traduttore che si è rimesso a sedere*) — Zagani-Lagvai-Zabig-Daenel?

IL TRADUTTORE — Bas Baffell!

IL POETA — Che ha detto?

IL POLIGLOTTA — Ha detto che incomincerà subito.

IL POETA — Domandategli se vuol tradurre prima i *Canti del crepuscolo* o *La luna sui cipressi*.

IL POLIGLOTTA (*al traduttore*) — Haif-Nabi-kel-Canti del crepuscolo-Hai-Laneo-Luna sui cipressi ?

IL TRADUTTORE (*con aria stupita*) — Haink-Haink-Tung-Maing-Sbis!

IL POLIGLOTTA (*anch'egli con aria stupita*) — Ha detto che non conosce né l'uno né l'altro.

IL POETA — Ditegli che in questo modo egli sconosce le mie opere più importanti.

IL POLIGLOTTA — Rabinzam-Tuluman-Fog-Slopek-Kaibiza.

IL TRADUTTORE (*irritato*) — Haum-Haum-Kai-Bisbin-Kon!

IL POLIGLOTTA (*imbarazzato, al poeta*) — Dice che conosce tutta la vostra opera.

IL POETA — Sarebbe bella! Cercate di illuminarlo!

IL POLIGLOTTA (*al traduttore*) — Rabinz-Kanghen-Francesco Maria Malaspina...

IL TRADUTTORE (*inferocito e disgustato*) — Haum-Haum-Haum Francesco Maria Malaspina! Hein-Nauri Francesco Maria Malaspina-Hain-Idadin Giovanni Maria Torsolini!

IL POETA — Perché nomina quel somaro di Torsolini?

IL POLIGLOTTA (*sempre più imbarazzato*) — Dice che è venuto appositamente per tradurre le opere di Torsolini...

IL POETA — Ma ditegli che io sono Francesco Maria Malaspina...

IL POLIGLOTTA (*al traduttore, indicando il poeta*) — Dighin, dighin Francesco Maria Malaspina...

IL TRADUTTORE (*digrignando i denti verso colui che porta un nome a lui così odioso*) — Hautan-Kau-Hautan! (*Si alza minaccioso, s'avventa verso l'attaccapanni, strappa il cappello, se lo calza rabbiosamente, e se ne va*).

IL CAMERIERE (*appare portando la mezza porzione di funghi*) — Ecco i funghi...

IL POETA (*indicando la porta*) — Inseguitele e costringetelo a mangiarli... se sono velenosi.

(*Il pittore, lo scultore, il musicista e il poliglotta dominano a stento l'ilarità*).

LO SCULTORE — È un bel tipo!

IL POETA — E ha mangiato anche il capello! Del resto che volete che traduca dalla nostra lingua se non conosce neanche il francese?

IL MUSICISTA — Bisognerebbe far presto. Donna Diomira ci aspetta.

IL POETA — Cameriere!... Il conto!

IL CAMERIERE (*avvicinandosi*) — Ecco, è già pronto!

IL POETA — Avete messo anche i funghi?

IL CAMERIERE — Sì, ma li togliamo subito. (*Corregge*).

IL POETA (*alzandosi con solennità*) — Chi di voi signori, ha da cambiarmi un assegno? La cifra è piuttosto alta!

LO SCULTORE — Quanto?

IL POETA — Il solito... Mille lire!

LO SCULTORE — Credo di arrivarci.

IL POETA — E allora... (*Solleva la mano in aria, poi lentamente l'abbassa e la infila nel taschino a destra. La sorpresa incomincia a dipingersi sul suo volto. Fruga nervosamente nel taschino. Comincia ad agitarsi. Rivolta il taschino. Lo rimette a posto*).

LO SCULTORE (*già col denaro in mano*) — Che c'è?

IL POETA — Ma... l'assegno... era qui (*Puntando il dito medio sulla tasca*).

LO SCULTORE — Non lo trovate? Sarà in qualche altra tasca.

IL POETA (*sinistramente*) — No!... Lo sapevo... Non bisogna far mettere le donne a destra, quando si portano vestiti rivoltati!

LO SCULTORE (*al cameriere che sta lì allarmatissimo*) — Non importa, pago io (*Agli altri*). Bisogna andare presto dalla signora Diomira!

IL POETA — Andiamo! Ho bisogno di respirare un'altra aria. Quella dannata peripatetica. Quell'indegna posteggiatrice. Ha infettato la mia giacca e il mio spirito! Ma quando epureranno la città da tutte le pericolose veneri vaganti? (*Con tono patetico*). Oh, l'assegno! Lo avevo aspettato tanto... È venuto... ed è stato come una stella cadente... Il tempo che ha sostato nel mio eccentrico taschino non mi è bastato nemmeno per formulare un desiderio!... (*Cambiando voce*). Ma andiamo da donna Diomira! (*La comitiva esce. Il Poeta è in testa*).

#### QUARTO QUADRO

*Il salotto della signora Diomira. Si vedono mobili di stile e di età antichissimi, quasi cadenti; la volta bassa, contro la quale gli invitati più alti, stando in piedi, battono la testa. Una luce sepolcrale proviene da lampade nascoste dentro vecchi lumi a petrolio. Vi sono il poeta, il musicista, lo scultore, il pittore, donna Diomira — una giovane e seducente signora — e il signore taciturno. Quest'ultimo è un tipo magro, alto, elegante con una gardenia all'occhiello; all'inizio della scena appare attentissimo ai discorsi del poeta, che egli approva con reverenziali cenni del capo. Il poeta ha brillato per tutta la sera, e ora tocca il culmine della sua vivacità. Donna Diomira ne è incantata.*

IL POETA — ... invece la bocca della donna incinta puzza come un sarcofago.

DONNA DIOMIRA (*al poeta*) — Ma dove li trovate questi paragoni?... Questa sera ne avete detto uno più bello dell'altro! (*Al signore taciturno, a parte*). Non trovi, caro, che è meraviglioso?

IL SIGNORE TACITURNO (*annuisce, e sorride amorosamente e confidenzialmente alla signora Diomira*).

LO SCULTORE (*alla signora Diomira*) — Peccato che vostro marito sia andato a letto così presto! Perde una bella serata!

DONNA DIOMIRA — Mio marito è abitudinario, non rinuncia al sonno, purtroppo.

IL POETA — Non c'è animale più triste dell'uomo che non conosce l'insonnia. Solo chi ha vegliato una notte può affrontare con serenità le fatiche del giorno. Guai a colui che ha fretta di rincasare, la sera, perché il letto lo chiama... Io li conosco bene coloro che, non appena tornati a casa, se ne vanno *eroicamente* a dormire... Ho un amico che vive solo quando è fuori, perché in casa egli ha sempre dormito. Non lo sveglierebbe nemmeno il terremoto... E la mattina esce dal suo alloggio come il verme dalla mela...

DONNA DIOMIRA (*battendo le mani, ammirata*) — Dio mio, com'è bello!

IL SIGNORE TACITURNO (*approva con gesti lenti*).

IL PITTORE — Ma perché queste cose non le scrivete?

DONNA DIOMIRA — Dovreste scriverle!

IL POETA — Scrivere, per un vero artista, è molto più faticoso che parlare. (*Al pittore*). E vorrei consigliare anche a voi di ricorrere il meno possibile al vostro pennello...

LO SCULTORE — Oppure utilizzatelo per farvi la barba...

DONNA DIOMIRA (*ride come una gallina che starnazza*).

IL POETA (*rimanendo male*) — Il nostro amico insiste nelle sue sinistre facezie.

IL MUSICISTA (*dopo una pausa*) — ... piuttosto... volete che vi suoni qualche cosa?

IL POETA — Anche voi, come ogni buon artista, dovrete ricorrere il meno possibile al vostro strumento... specialmente in pubblico... (*Tutti restano imbarazzati*).

DONNA DIOMIRA — ... Certo che gli artisti... siete... tutti strani.

IL POETA — Non tanto, cara signora, quanto voi supponete... E poi... bisognerebbe distinguere i veri (*fa segno a se stesso*) dai falsi (*fa un vago cenno intorno*).

LO SCULTORE (*per cambiare discorso, al poeta*) — Ma, dunque, voi lavorate la notte?

IL POETA — Io sono tutto l'inverso di quel tipo di cui vi parlavo. Io comincio a vivere solamente quando rientro a casa. La notte è per me e per la mia poesia. Io mi spoglio di questi panni... non miei e indosso quelli che meglio si confanno a me e ai miei fantasmi!

DONNA DIOMIRA (*torcendosi le mani dal piacere*) — Come mi piacerebbe potervi osservare, non vista, quando siete solo e vi abbandonate alla vostra ispirazione...

IL POETA (*visibilmente turbato*) — Certo che l'ispirazione rassomiglia a una bella donna: è volubile e capricciosa. (*Incalzando verso la signora, con voce bassa*) ma poi si spoglia e si dona... (*Socchiude gli occhi, come se parlasse alla signora di lei stessa*)... E non ci sono più segreti per noi... E tutto ciò che era aereo, impalpabile non lo è più. (*Sempre più inebriandosi*). Noi due, noi due soli, e tutto ciò che è mio è tuo, e tutto ciò che è tuo è mio... E il canto non è più un canto... è una bocca. (*Come cedendo inavvertitamente a una suggestione della memoria, sempre più avvicinandosi alla signora Diomira che retrocede leggermente*). « Bocca amata, soave e pur dolente - qual già finsero l'arte e il sogno mio - Ambigua forma tolta a un semidio - Al bello ermafrodito adolescente - O bocca sinuosa, umida, ardente... ».

LO SCULTORE (*al poeta, a parte*) — Ma che fate? Siete impazzito?

IL POETA (*come svegliandosi*) — Perché?

LO SCULTORE (*come sopra*) — Ma quelli sono versi di D'Annunzio!

IL POETA — Lasciamo stare! Ditemi, piuttosto, questa signora... mi pare che... non deve essere difficile...

LO SCULTORE — Evidentemente ha simpatia per voi.

IL POETA — Ma credete che io possa questa sera?

LO SCULTORE — Questo chi può saperlo, con le donne?

IL POETA — Puttrotto, fra poco, sarà l'ora d'andarsene...

LO SCULTORE — E allora, date sotto... Ma fate attenzione ai versi che recitate...

IL POETA (*eccitatissimo*) — Lasciate fare a me. (*Ritorna verso la signora, le prende una mano e più eccitato che mai incomincia a parlare a voce alta*). La notte, signora...

TUTTI — Che cosa, la notte?

IL POETA (*passandosi una mano sulla faccia, perché in verità non sa che cosa dire*) — La notte, senza dubbio, è come uno specchio cupo e rivelatore... Riflette il nostro cadavere... e curvandoci su questo specchio è come se guardassimo nel fondo della nostra tomba!

LO SCULTORE — Salute!

IL POETA — E poi... Le stelle filanti... Queste pupille fuggitive della notte... e io amo tutto quello che, nell'universo, dura un attimo come un batter di ciglia. (*Corrugando la fronte, come al ricordo di un pensiero amaro*)... Anche gli effimeri assegni! (*Poi, alzando la voce, addirittura urlando*). Ah! Me n'ero dimenticato!

DONNA DIOMIRA — Sst. Non gridate...

(*S'ode all'improvviso, dall'altra stanza, una voce cavernosa*).

VOCE — Diomira! Diomira!

DONNA DIOMIRA — Avete svegliato mio marito... Scusate un momento. (*Esce*).

IL POETA — Questi mariti che si svegliano solo quando hanno bisogno della moglie... e poi si voltano dall'altra parte!

IL MUSICISTA (*per cambiare discorso, al poeta*) — È vero che siete un buon giocatore di scopone?

IL POETA — Caro signore, io cerco di rinvoltarmi in tutti i pidocchi, per vedere se la mia sorte non si vergogni... Gioco a scopone e il mio più temibile avversario, di solito, è un impresario di pompe funebri... e tutte le volte che io indugio a calare la mia carta, egli mi fissa con uno sguardo di morte, come per dirmi: « Beh, quando ci decidiamo? ». (*La signora Diomira rientra*).

DONNA DIOMIRA — Signori, sono mortificata, ma dobbiamo interrompere questa bella serata, per me indimenticabile.

IL POETA — Ci licenziate? Nemmeno il tempo di comporre un madrigale sulla vostra mano? (*Afferra la mano della signora Diomira*). Questa mano pura come un'ostia (*la bacia*)... forte e sapiente. (*La bacia. Il signore taciturno si avvicina a passi lenti. Entra la cameriera*).

DONNA DIOMIRA (*ritirando la mano, al poeta*) — Scusate un momento. (*Alla cameriera*). Elena, portate i cappelli ed i soprabiti dei signori e preparatevi ad aprire il cancello.

LA CAMERIERA — Bene (*esce*).

IL POETA (*con solennità riprende la mano della signora Diomira, rimane qualche attimo a contemplarla, poi riprende*). Questa mano candida come la luce (*la bacia*)... che ho stretto nel sogno... (*la bacia*).

LA CAMERIERA (*rientra portando i soprabiti ed i cappelli*).

DONNA DIOMIRA — Portate qui al professore.

LA CAMERIERA (*s'avvicina col barracano pronto per farlo infilare, al poeta che è costretto a lasciare la mano della signora per indossare l'indumento. Anche gli altri, intanto, indossano i loro soprabiti*).

IL PITTORE (*alla signora Diomira*) — Signora, vi ringrazio e speriamo di rivederci presto.

DONNA DIOMIRA — Ne sarò felice.

IL POETA (*allo scultore, a parte*) — Mi pare che la serata si chiuda troppo... tranquillamente...

LO SCULTORE — C'è il marito, che vorreste fare? E poi (*accennando al signore taciturno*) quel tipo lì... non so in che rapporti sia con la signora...

IL POETA — Ma quello è un mio ammiratore!... No, io non mi rassegnò! (*Corre di nuovo verso la signora, riprendendole la mano*) questa mano è come la radice dell'essere e dei sogni (*la bacia*).

IL SIGNORE TACITURNO (*s'avvicina e sorveglia la scena, dominando il poeta con la sua alta persona*).

IL POETA (*come sopra*) — Piccola mano dalla palma ispiratrice (*bacia la palma, risalendo verso il polso. Poi, sempre tra i baci e curvo, declama*). « O fredda man che spandi - I brividi... ».

IL SIGNORE TACITURNO (*a questo punto interviene. Prima leva in aria il pugno, come un maglio, poi lo abbassa sulla nuca del poeta curvo*).

IL POETA (*risollemandosi e rivoltandosi*) — A me?

IL SIGNORE TACITURNO (*sferrandogli un altro pugno in un occhio*) — A voi, mascalzone!

IL POETA (*cerca di reagire*).  
(*Tutti accorrono intorno ai due litiganti*).

DONNA DIOMIRA (*spaventata, li spinge tutti fuori della porta che richiude*).  
(*Fuori dalla porta, s'odono rumori di cazzottatura*).

VOCE DEL MARITO — Diomira, che succede in questa casa?

DONNA DIOMIRA (*corre verso l'altra porta, agitando le braccia. Fra sé*) — Dio mio, questi poeti! (*Forte*). Non è nulla, caro...

## QUINTO QUADRO

*La stessa scena del primo quadro. È notte inoltrata. Il grosso orologio a pendolo segna le due. Il letto è rifatto con cura. Il comodino appare chiuso da un enorme lucchetto al quale è appeso un vistoso cartello.*

IL POETA (*entra. Ha un occhio pesto che porta avanti con solennità. Avanza. Si colloca nel centro della camera, dopo aver buttato, teatralmente, per terra il barracano. Volge intorno lo sguardo. Poi dice*) — Eccoci qua, finalmente! Ed ora, a noi! (*Mette un po' d'ordine sul tavolo, riempie la stilografica. A un tratto, meccanicamente, volge uno sguardo verso il comodino. Rimane sorpreso. Si avvicina. Prova ad aprire. Non ci riesce. Raccoglie il cartello caduto e, stentatamente, ma non con diminuita solennità, lo osserva; poi declama, ripetendo quello che vi è scritto*). « Potete attraversare il corridoio, stasera non fa freddo! ». Pazza! (*Indi, si riabbassa a scuotere lo sportello del comodino, poi dice:*) non c'è niente da fare! (*Con altro tono*). Ma torniamo a noi (*s'avvicina piano allo scaffale*). Nulla somiglia al sonno come una giornata volgare. E io l'ho dormita profondamente! Incubi e fantasmi hanno visitato la mia mente: lo scultore dalle sinistre facezie, il famelico traduttore, la peripatetica borseggiatrice, lo stupido e scostumato provinciale, la sedicenne già condannata, donna Diomira ed il suo impaziente marito, il falso musicista e persino il taciturno e manesco corteggiatore!... (*Pausa*). E dove metto il tetro ed inesperto risolutore di cruciverba? Via (*fa un gesto di repulsione*) fantasmi della mia notturna giornata! Ecco... ora incomincia la mia luminosa notte! (*Toglie dagli scaffali alcuni libri e li sfoglia solennemente.*

*Accende una sigaretta con gesto lento e grave. Sta un attimo in pensiero. Apre la porta e tenta alcuni passi nel corridoio. Ma torna subito indietro, scoraggiato). Il corridoio è gelato! (Richiude la porta. Si avvicina di nuovo ai libri. Ne toglie un altro, lo sfoglia con impazienza e svogliatezza. Sbadiglia, come ruggliando). Ed ora lasciamoci di quel cibo che solum e mio e che io nacqui per lui (pronunzia queste parole con particolare solennità; poi, infila la mano dietro i libri. Ne cava un'enorme bottiglia, sulla quale è scritto: « Sonnifero sovrano ». Beve a garganella. Ripone la bottiglia dietro i libri. E, già preso dalla sonnolenza, continuando a sbadigliare, s'avvicina al letto e s'infila sotto le lenzuola, vestito e con le scarpe. Poi dice, fra il sonno incipiente:) ... Quelli che appena rincasati vanno « etoicamente » a dormire (chiude gli occhi e s'addormenta. Poi col rantolo del sonno dice ancora:) Anche io, del resto! (S'addormenta. Poi, rompendo il sonno con un enorme sforzo di volontà, si alza un poco sul letto, senza riuscire ad aprire gli occhi. Leva il dito verso il soffitto e dice, più solennemente che mai:) Ma per altre ragioni! (Ricade pesantemente e definitivamente nel sonno).*

EMMANUEL LEVINAS  
OVVERO  
DALLA MASCHERA NOVECENTESCA  
AL VISO DELL'ALTRO UOMO

di

Piero Bigongiari

Ci pare giunto il momento di far conoscere a chi ci ascolta uno scrittore e pensatore francese la cui opera non possiamo più oltre ignorare in Italia. È vero che già in altra occasione <sup>(1)</sup> ci capitò di segnalare il nome di Emmanuel Levinas come quello di un autore da seguire nel suo sforzo primario di conoscenza, vorremmo dire, incarnata, ch'è sforzo primario della mente del secolo; ma oggi, approfittando dell'occasione dell'uscita di un suo volume, *Humanisme de l'autre homme*, edito da Fata Morgana di Montpellier nel 1972 — una nuova organizzazione editoriale periferica da tener d'occhio se essa già ci ha dato, oltre a questa, un'opera di Blanchot e una preziosa *Nausée de Céline* di Jean-Pierre Richard —, cerchiamo di tracciare qualche sentiero per cui inoltrarci nel vivo della presenza necessaria di quest'opera di riflessione, ch'è riflessione sulla superficie inesplorata dell'essere. Non per nulla il titolo d'un libro fondamentale di Levinas, *Totalité et Infini*, del '61, e più volte ristampato, ha come sottotitolo esplicativo *Essai sur l'extériorité*. Ci accorgiamo che l'aspetto dell'uomo novecentesco, calata la maschera degli inizi del secolo, dagli Arlecchini di Picasso al pirandellismo e ai manichini metafisici, è più inesplorato e difficile e quasi agravitazionale della stessa superficie della luna, che lo stesso uomo gratta con strumenti antidiluviani, li trasportati con macchine sofisticatissime, per cavarne qualche sasso poroso scagliato tra la polvere cosmica dagli occulti capricci dell'universo: sasso poroso e lieve, troppo misteriosamente lieve, tanto che una piuma sulla terra pesa di più. Non è più Iddio che giuoca a dadi, ma è l'uomo che opera come se giocasse; con una facilità che, in quanto tale, diventa però sempre più difficile, sempre più moralmente difficile: la parte rappresentativa e mimata della conoscenza in divenire ci pare fondamentale allo stesso essere « superficiale » della

---

<sup>(1)</sup> Cfr. PIERO BIGONGIARI: *Un omaggio a Paul Celan o il complesso d'Ifigenia*, « L'Approdo letterario » 59-60, settembre-dicembre 1972, pp. 212-5.



5 - Rudolf Schlichter: *Donna con stivaletti* (1921)



6 - Rudolf Schlichter: *Le due amiche* (1923)

conoscenza — una superficie del tipo « superficie profonda » di Jorge Guillén —. Un modo di essere della conoscenza che è soprattutto proiezione nel visibile, o in altri casi nel dicibile, dell'esistenza stessa, che all'uomo non prometeico del nostro secolo sfugge per leggerezza tra le dita, ma che, come un fuoco inavvertito che vuol tornare all'alto, brucia e piaga la carne stessa della conoscenza che vuole trattenerla e di cui proprio il suo sfuggirle si nutre.

Per tornare a Levinas, la sua opera risulta tanto più necessaria nel fondo quanto più il suo autore sembra voler vivere appartato e partecipare il meno possibile alla *bagarre* dei luoghi deputati del secolo dove non tanto si decide il futuro quanto soprattutto si ci appropria del presente, del destino dell'uomo in quanto destino pensato idealisticamente, o ideologicamente, dall'uomo stesso. Che differenza di atteggiamenti, per esempio, tra un Sartre, sempre sull'orlo clamoroso del proprio gesto, e un Levinas, che al confronto ci pare uno stilita sulla colonna. Sia subito chiaro che questo « umanesimo dell'altro uomo » non ha nulla a che vedere con nessuna nostalgia umanistica, come mera reminiscenza storica dell'uomo rinascimentale al centro di un universo fatto a sua misura. L'umanesimo di Levinas è piuttosto inteso nel senso kantiano per cui l'umanesimo « è la comunicabilità stessa ». Solo che Levinas trasferisce sul secondo termine della comunicazione, cioè sull'« altro uomo », la responsabilità primaria, epifanica, della comunicazione. Non per nulla aveva già affermato in *Difficile liberté* (del '63): « Parler, c'est, en même temps que connaître autrui, se faire connaître à lui. Autrui n'est pas seulement connu, il est salué. Il n'est pas seulement nommé, mais aussi invoqué »<sup>(2)</sup>.

L'esistenzialismo heideggeriano qui si accresce, ci pare, della responsabilità dell'altro, e della conseguente accresciuta possibilità piuttosto di essere conosciuti che di conoscere. In questo umanesimo l'uomo diventa allora piuttosto strame della terra che non suo fiore splendido e inodoro, ma in questo rimescolarsi alla terra l'uomo scopre l'oggettività della propria opera, parola che non per nulla nella scrittura di Levinas acquista l'iniziale maiuscola, come il Libro nell'opera di Mallarmé.

Questo chiaro scrittore insegna filosofia all'università di Parigi-Nanterre, ma non è di origine francese. Nato in Lituania, si sa che durante la rivoluzione del 1917 viveva in Ucraina, dove, più che a Marx, fu alla Bibbia ebraica che egli rivolse la prima attenzione. E deve dirsi subito che il fascino che il suo pensiero promana dalle pagine dove la riflessione s'impronta di un'alta attitudine stilistica, di una calma esemplare, è soprattutto dovuto a una sorta di profetico « pessimismo dell'intelligenza » di origine biblica temperato appunto da un « ottimismo della volontà » di chiara marca operativa esistenziale, di tipo husserliano. Levinas propone questo lento, amaro profumo che si leva dai biblici lentischi mescolandolo almeno in proporzione uguale agli aromi cosmici del pensiero presocratico, con la mera-

<sup>(2)</sup> EMMANUEL LEVINAS: *Difficile liberté. Essai sur le Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1963.

viglia provocata dalla lenta esplorazione di una natura umana non avulsa dalle cose, alle prese con l'Œuvre, con quest'opera maiuscola che l'uomo non può compiere senza la rivelazione dell'altro, o meglio senza la rivelazione di sé all'altro. E si direbbe che una certa lentezza proustiana si sia insinuata in questa ricerca tra i simboli biblici e talmudici. Il « dire » scandito della Bibbia si prolunga in questa ricerca memorabile e avventurosa del viso dell'« altro uomo », che appare così come l'impronta d'un piede nudo sulla spiaggia dell'isola folgora il povero Robinson Crusoe, quasi scorgesse dall'orma levarsi un fantasma.

Ecco per esempio un passo di *Sans identité*, il saggio che apparso primamente sul numero 13 de « L'Éphémère », nella primavera 1970, cioè nella rivista edita da Maeght e ora conclusa, e già diretta dall'ala più sottile dell'intelligenza francese, ora costituisce il capitolo finale del volume di cui stiamo parlando: « On lit dans le psaume 119: " Je suis étranger sur la terre, ne me cache pas tes commandements ". Le texte serait-il, selon la critique historique, tardif, et remonterait-il déjà à la période hellénistique où le mythe platonicien de l'âme exilée dans le corps, aurait pu séduire la spiritualité de l'Orient? Mais le psaume fait écho à des textes reconnus comme antérieurs au siècle de Socrate et de Platon, au chapitre 25, verset 23 du Lévitique, notamment: " Nulle terre ne sera aliénée irrévocablement, car la terre est à moi, car vous n'êtes que des étrangers, domiciliés chez moi ". Il ne s'agit pas là de l'étrangeté de l'âme éternelle exilée parmi les ombres passagères, ni d'un dépaysement que l'édification d'une maison et la possession d'une terre permettra de surmonter en dégagant par le bâtir, l'hospitalité du site que la terre enveloppe. Car comme dans le psaume 119 qui appelle des commandements, cette différence entre le moi et le monde est prolongée par des obligations envers les autres. Écho du *dire* permanent de la Bible: la condition — ou l'incondition — d'étrangers et d'esclaves en pays d'Égypte, rapproche l'homme du prochain. Les hommes se cherchent dans leur incondition d'étrangers. Personne n'est chez soi. Le souvenir de cette servitude rassemble l'humanité. La différence qui bée entre moi et soi, la non-coïncidence de l'identique, est une foncière non-indifférence à l'égard des hommes »<sup>(3)</sup>.

Come si vede subito, lo scrittore tende a correggere l'*impasse* negativa della filosofia esistenziale, e questo avverrà attraverso un'esperienza husserliana per cui Levinas localizza appunto l'esperienza dialettica dell'esistenzialismo all'interno del sistema. Ciò significa togliere l'esistenzialismo da qualsiasi ambito puramente storicistico, significa bensì aprire per esso il discorso della responsabilità storica attraverso l'esperienza, ripeto, della fenomenologia di Husserl rivissuta come momento determinante della necessità dei singoli eventi dell'esistenza. Tutta la poesia del nostro secolo, che cosa ha fatto se non mantenersi fedele, attraversando la storia impropria dei nostri anni tragici, a questa improprietà di se stessi, a questa appartenenza dell'io a se stesso attraverso gli altri e l'altro da sé? « Nessuno

<sup>(3)</sup> EMMANUEL LEVINAS: *Sans identité*, in *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 97.

è presso di sé » ammonisce Levinas, la cui « non coincidenza dell'identico » ci pare sottilissimo, e fondamentale, avvertimento all'uomo del nostro secolo, per il quale la crisi di identità è evidente. Levinas ci aiuta a prospettare il discorso, ma meglio direi la condizione dell'uomo d'oggi con una qualche speranza, avviando sull'antinomia e su un terreno così pericoloso quale la necessaria ingratitudine dell'Altro proprio per la ricostituzione dell'io la prosecuzione di un pensiero che non può proseguire che così: necessitato da tutte le urgenze tragiche che su di esso si sono accumulate. E che è inutile ignorare, ma utile raffigurare in un discorso nuovo, di cui esse costituiscano le figure portanti. D'altronde un nodo storico non è il punto in cui risulta che la trazione ha esercitato il suo maggiore sforzo di indissolubilità? Il centro, ogni centro, è anche un punto di opposizione. Si tratta di rendere saldo l'indissolubile, di non voler sciogliere cioè un'indissolubilità che proprio in quanto tale porgerà il punto di partenza, il punto elativo, per una soluzione da inventare *ex novo*. La traccia non nasce che dall'intracciabile. In questo senso anche la decostruzione del segno esperita da Derrida in *De la grammatologie*, in quanto non fa che riandare alla legge nascosta del testo, rivela la violenza originaria del linguaggio, coi conseguenti livelli secondario istituyente la morale e terziario codificante la trasgressione: di contro a un'inesistente verginità originaria e alla altrettanto inesistente, e rousseauiana, innocenza della natura. Ma Levinas corregge questa violenza proprio con l'inizio della parola scambiata, della parola evocante l'altro prima che l'altro sia conosciuto: « *Le commerce de la parole implique précisément l'action sans violence: l'agent, au moment même de son action, a renoncé à toute domination, à toute souveraineté, s'expose déjà à l'action d'autrui, dans l'attente de la réponse. Parler et écouter ne font qu'un, ils ne se succèdent pas* ».

## II

Levinas andò in Francia nel 1923, e all'università di Strasburgo ebbe come maestri particolarmente ascoltati prima Blondel e successivamente Guérault. Dal 1930, cioè da quando apparve la sua *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie d'Husserl*, il pensiero di Levinas cominciò a farsi strada non solo in Francia, ma anche in Belgio e in Olanda. Nell'Italia crociana, ma anche post-crociana, e anche ormai sapientemente strutturalizzata, come ho detto, la sua opera deve essere conosciuta come si deve.

Il viso dell'altro uomo, che è la presenza captabile e parlante dell'altro, dell'alterità, nell'area fenomenologica del pensiero di Levinas acquista fattezze attive, urgenti. Non è più il soggetto che investe un oggetto inerte, codificato dalla barriera che lo divide dalla parola, che si lascia investire: è bensì un incontro alla pari tra presenze che si provocano e si attizzano a vicenda. Levinas mette in luce proprio il valore di *choc* dell'incontro prima ancora della conoscenza che dall'incontro promana. Ci pare che un tanto del Gèova

biblico sia instillato in questa alterità sicché l'incontro dell'uomo contemporaneo con l'altro ripete l'antica lotta di Giacobbe con Dio.

Sempre in *Difficile liberté* lo scrittore prosegue: « Ce que l'on dit, le contenu communiqué n'est possible que grâce à ce rapport de face à face où autrui compte comme interlocuteur avant d'être connu. On regarde un regard. Regarder un regard, c'est regarder ce qui ne s'abandonne pas, ne se livre pas, mais qui nous vise: c'est regarder le visage [...]. Par le visage, l'être n'est pas seulement enfermé dans sa forme et offert à la main — il est ouvert, s'installe en profondeur, et dans cette ouverture se présente en quelque manière personnellement ». Si può dire che con questo « rapporto di faccia a faccia in cui l'altro conta come interlocutore prima di essere conosciuto », oltre a instaurare il carattere figurale avventizio dell'altro uomo, oltre cioè a vederlo nel flusso del visibile, Levinas va incontro all'« autre » lacaniano: « Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question. Pour me faire reconnaître de l'autre, je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera. Pour le trouver, je l'appelle d'un nom qu'il doit assumer ou refuser pour me répondre »<sup>(4)</sup>, ivi compresa la proiezione in « ce qui sera » di « ce qui fut ». Lacan procede « en vue »; ebbene, il « face à face » di Levinas, mentre mantiene l'incontro lacaniano nei termini di reversibilità dello scontro solo in quanto riconoscimento reciproco e del Medesimo e dell'Altro, ipotizza la necessaria « ingratitudine dell'Altro », come vedremo, perché « l'opera pensata radicalmente è un movimento del Medesimo verso l'Altro che non ritorna mai al Medesimo ». La parola lacaniana, in quanto evocazione (« Car la fonction du langage n'y est pas d'informer, mais d'évoquer »), con la sua specularità profonda, funziona già all'inizio dell'invocazione levinasiana, nella parola interlocutiva prima che l'altro sia conosciuto. Lo « specchio »<sup>(5)</sup> degli anni Settanta non tanto rievoca, confrontato e rovesciato, l'io specchiantesi, che fu il termine della meraviglia metafisica degli anni Venti, dalla scissione dell'io pirandelliano fino al realismo magico,

---

(4) JACQUES LACAN: *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse*, in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 299. D'altronde il carattere « visualistico » della psicanalisi lacaniana è fatto accertato. Cfr. per esempio MARIO FRACIONI: *La psicolinguistica freudiana secondo Lacan (La struttura alienante della soggettività e del linguaggio)*, « Filosofia », a. XXIV, fasc. I, gennaio 1973, pp. 35-52, e specialmente, dalla nota 17, a p. 51: « Lacan ama la rappresentazione spaziale e la trascrizione "grafica" dei dinamismi psichici, per cui, anticipando, si potrebbe parlare — anche per la prevalenza radicale assegnata all'immagine — di una sua psicanalisi "visiva" o "visualistica" ». Ciò risulta in linea altresì con talune tendenze attuali a rilevare il segno scritto sul vocabolo parlato, in relazione con modelli dell'apparato psichico (proposti per spiegare la conservazione della traccia mnestica), risalenti al Freud del *Progetto di una psicologia* (1895). Cfr., p. es., il Cap. *Freud e la scena della scrittura* in JACQUES DERRIDA: *La scrittura e la differenza* (trad. it. di Gianni Pozzi dell'Ed. orig., Paris, 1967), Torino, 1971, pp. 255-97; JACQUES-ALAIN MILLER: *Les graphes de Jacques Lacan*, « Cahiers pour l'Analyse », 1966, n. 2, pp. 169-77. A chiarificazione della portata linguistica dei meccanismi psicologici considerati esemplificativi, cfr. *La condensation et le déplacement; une élucidation*, « *Scilicet* », 1970, n. 2/3, pp. 195-220.

(5) E nell'immagine, mia, ma già bontempelliana, dello specchio connoto la lacaniana infantile « fase dello specchio » come produttrice di una dimensione immaginaria dell'io; mi riferisco cioè a *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, ora in LACAN, *Écrits*, cit., pp. 93 sgg.

di tipo narcissico, bontempelliano, quanto piuttosto provoca per opposizione l'identificazione, per inidentità, dell'altro: provoca cioè il confronto necessario della differenza ipotizzata dalla « *différance* » derridiana, che implica il lavoro attivo della differenza, il movimento e il prodursi della differenza, e insomma un'operazione calcolabile attraverso una temporizzazione e una spaziazione dei dati. Che è nozione fondamentale ad intendere la calcolabilità del gesto che nel proprio *ralenti* avverte il segno come originariamente una traccia; ed è nozione che serve a spiegare l'operare artistico, scrittorio, del Novecento dall'informale in poi. Traccia che, in quanto « archi-fenomeno della "memoria" », lo stesso Derrida avvicina al concetto di traccia in Levinas: « Avviciniamo così il concetto di traccia a quello che è al centro degli ultimi scritti di E. Levinas e della sua critica dell'ontologia <sup>(6)</sup>: rapporto all'illegittimità come all'alterità di un passato che non è mai stato e non può mai essere vissuto nella forma, originaria o modificata, della presenza. Sintonizzata qui, e non nel pensiero di Levinas, con un'intenzione heideggeriana, questa nozione significa, talvolta al di là del discorso heideggeriano, lo scuotimento di un'ontologia che, nel suo corso più interno, ha determinato il senso dell'essere come presenza ed il senso del linguaggio come continuità piena della parola. Rendere enigmatico ciò che si crede di intendere sotto i nomi di prossimità, immediatezza, presenza (il prossimo, il proprio ed il pre- della presenza), ecco dunque l'intenzione ultima del presente saggio. Questa decostruzione della presenza passa per quella della coscienza, dunque per la nozione irriducibile di traccia (*Spur*), così come appare nel discorso nietzschiano come nel discorso freudiano. Infine, in tutti i campi scientifici, e segnatamente in quello della biologia, questa nozione appare oggi dominante e irriducibile. Se la traccia, archi-fenomeno della "memoria", che bisogna pensare prima dell'opposizione fra natura e cultura, animalità ed umanità, ecc., appartiene al movimento stesso della significazione, questa è *a priori* scritta, che la si iscriva o no, in una forma o in un'altra, in un elemento "sensibile" e "spaziale", che si chiama "esterno". Archi-scrittura, prima possibilità della parola, poi della "grafia" in senso stretto, luogo natale dell'"usurpazione" denunciata da Platone a Saussure, questa traccia è l'apertura della prima exteriorità in generale, l'enigmatico rapporto tra il vivente ed il suo altro e tra un dentro ed un fuori: la spaziazione. Il fuori, exteriorità "spaziale" ed "oggettiva" di cui crediamo di sapere cosa è come fosse la cosa più familiare del mondo, come la familiarità stessa, non apparirebbe senza il gramma, senza la *différance* come temporalizzazione, senza la non-presenza dell'altro iscritta nel senso del presente, senza il rapporto alla morte come struttura concreta del presente vivente. La metafora sarebbe interdotta. La presenza-assenza della traccia, ciò che non si dovrebbe neppure chiamare la sua ambiguità ma il suo gioco (perché la parola "ambiguità" richiama la logica della presenza, anche quando comincia

<sup>(6)</sup> Cfr. in particolare *La traccia dell'altro* in *Tijdschrift voor filosofie*, settembre 1963, e il nostro saggio, *Violence et métaphysique, sur la pensée de E. Levinas*, in *L'écriture et la différence*. (Nota di J. Derrida).

a disobbedirvi) porta in sé i problemi della lettera e dello spirito, del corpo e dell'anima e di tutti i problemi di cui abbiamo ricordato la primitiva affinità»<sup>(7)</sup>.

L'impianto su basi esistenziali, da Husserl a Heidegger, del discorso di Levinas implica la possibilità di oltrepassare la necessità nietzschiana della maschera, per attingere il profondo, indirizzando il proprio sguardo verso lo sguardo che ci guarda: per sprofondarlo — o meglio, approfondirlo — in noi. Nello sguardo che ci guarda c'è ancora una fissità, che però non è più quella della maschera, bensì quella pragmatica di un senso: lo sguardo che ci guarda permane in un senso, quello che incontra il nostro sguardo. Di più: lo sguardo che ci guarda costituisce la condizione stessa della significazione umana. Il segno cioè emette il proprio significato nella direzione dello sguardo che ci guarda, dell'altrui che si incontra: vince, nella propria situazione, una continua, necessaria, rintracciante opposizione di senso.

Anzi il significato si dà come tale solo nell'area dell'altrui, mantenendo nell'area dell'io solo il suo valore di scocco come significante: cioè la sua possibilità di uscire di forza dalla cocca innestata del significante. La freccia non punge né uccide se rimane incoccata sulla corda dell'arco; la freccia perfora solo se l'arco la scocca, solo cioè se lontana dalla corda tesa. La freccia anzi oltrepassa, perfora, uccide solo a corda distesa: solo se il corpo potenziale del significante raggiunge la propria progressiva direzionalità di significato; in altre parole, se attualizza la propria virtualità. Per cui questo significato si attualizza nella regione dell'altrui non solo, ma anche perché ha abbandonato la regione corporea dell'io scoccante.

È l'Opera, come si è visto, il luogo d'incontro: « orientamento che va liberamente dal Medesimo all'Altro ». « Mais il faut, dès lors, penser l'Œuvre non pas comme une apparente agitation d'un fond qui, après coup, demeure identique à lui-même, telle une énergie qui, à travers toutes ses manifestations, reste égale à elle-même. Il ne faut pas davantage penser l'Œuvre semblable à la technique qui, par la fameuse négativité, transforme un monde étranger en un monde dont l'altérité se convertit à mon idée ». Risulta chiaro qui il profondo rispetto da parte di Levinas per l'oggettività dell'evento, al quale il soggetto non presta che il famoso « verso dove » dell'esistenzialismo heideggeriano, la profonda domanda che commuove tutta la poesia di Hölderlin. E prosegue: « L'une et l'autre conceptions continuent à affirmer l'être comme identique à lui-même et réduisent son événement fondamental à la pensée qui est — et c'est là l'ineffaçable leçon de l'idéalisme — pensée de soi, pensée de la pensée. L'attitude, initialement attitude envers l'autre, devient, selon la terminologie d'Éric Weil, totalité ou catégorie. Or, l'Œuvre pensée radicalement est un mouvement du Même vers l'Autre qui ne retourne jamais au Même. L'Œuvre pensée jusqu'au bout exige une générosité radicale du mouvement qui dans le Même va vers l'Autre. Elle exige, par conséquent, une ingratitude de l'Autre. La gratitude serait précisément le retour du mouvement à son origine »<sup>(8)</sup>.

<sup>(7)</sup> JACQUES DERRIDA: *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minut, 1967, pp. 102-4. Cito dalla edizione italiana, ma correggendone gli errori: *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, pp. 79-80.

<sup>(8)</sup> *Humanisme de l'autre homme*, cit., p. 41.

Oggi l'uomo, si è proposto per analogia, è nella condizione del Robinson Crusoe gettato dalla tempesta naufrago sull'isola deserta dell'universo, sull'isola senza nome; e si è accennato al suo tremore davanti all'orma dell'assente: è cioè un uomo che deve andare incontro alle cose in stato di soggettività attiva, piuttosto pronto ad ascoltare che a domandare, se « Parler et écouter ne font qu'un, ils ne se succèdent pas ». L'atto è dunque, in sé, doppio: avvertenza contraddittoria di senso dell'unità sostanziale, cioè della direzione in cui un atto non è mai contiguo a se stesso. È un uomo che deve andare incontro a quello che non sa col tremore proprio dell'« humanisme de l'autre homme », piuttosto che al suo passato, a quello che è accaduto, a quello che già sa o crede di sapere. Solo le cose nella loro entità naturale di evento possono essere ritrovate da Robinson, e dunque messe a frutto in un rapporto di sopravvivenza quotidiana che non può darsi se questa non è ricavata dal futuro: estratta, più che con un gesto di opposizione, con un gesto « opposto ».

Di fronte ai « sentieri interrotti » di Heidegger (tale è il titolo dell'opera del filosofo tedesco uscita nel 1950: *Holzwege*), cioè di fronte a quei sentieri che, come è stato detto da Pietro Chiodi, suo traduttore, « incominciano al limitare di un bosco e che, man mano che si inoltrano nel fitto, vanno sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto », la terra di Levinas non ha sentieri: l'uomo deve andare incontro all'Altro tracciando il sentiero dell'Altro, cioè rintracciandolo, invece di tracciare il proprio sentiero. L'uomo è un diboscatore dell'Altro. In altre parole l'uomo deve rintracciare un sentiero crescente *ex nihilo*, perché opposto di senso al proprio andare, piuttosto che partire da un sentiero tracciato che si perde nel folto. Ed è l'Opera, che Levinas definisce come « orientamento che va liberamente dal Medesimo all'Altro », proprio questa operazione di rintraccio in fase di orientamento, là dove non esistono sentieri, là dove le cose non sono bell'e disposte a immagine e somiglianza dell'uomo. Ed è la gratuità dell'Azione, in cui circola ancora qualcosa della « iniziativa a priori », propria dell'*action* blondeliana, la componente fondamentale di questo operare. Per cui, dice Levinas, « La gratuité totale de l'Action — gratuité distincte du jeu — soulève notre époque même si les individus peuvent manquer à sa hauteur — ce qui souligne le caractère libre de l'orientation »<sup>(9)</sup>. Questo, tra parentesi, va incontro alle ragioni di questi anni contestati, alla « gratuità » di questo secondo Novecento, che non è più la gratuità gidiana, la quale aveva in sé una forma di ipnosi e di vertigine, di corpo preso nella gravità incontrollabile della morte e da essa disorientato, diremmo da essa deverbalizzato (per cui il parlare oltre la morte, di Blanchot, è atto novissimo dell'intelligenza della seconda metà del secolo), ma è bensì una gratuità orientata dal suo stesso carattere libero: è la gratuità stessa del necessario liberamente accettato in questo processo che va dalla « gratitudine » heideggeriana verso l'essere all'« ingratitude » levinasiana dell'Altro, proprio per evitare il ritorno del movimento alla propria origine. E a noi par di vedere in questa « ingratitude » proprio

<sup>(9)</sup> *Ibidem*, p. 43.

il dissaldarsi della circolarità orfica, e qualcosa che ci richiama alla spirale vichiana, per cui il perpetuo ritorno nietzschiano dell'uguale diviene la verifica sul piano storico della « non coincidenza dell'identico ». Il piano storico è dunque la verifica dell'invenzione, non il richiamo preventivo, la polarizzazione, dell'orientamento, che in quanto tale, in quanto cioè va dal Medesimo all'Altro, non obbedisce a nessun « senso della storia » che è tale solo fuori dell'io e che farebbe ricadere il movimento, se già in partenza dall'io in preda a tale « senso della storia », sulla propria origine. Nell'intenzionalità dell'opera dunque, perché l'opera non rifletta narcissicamente se stessa, occorre che non funzioni già il piano della verifica, quello che appunto Levinas chiama il « senso della storia »: occorre che l'opera in partenza sia inverificabile; o come io direi, improbabile. Ed ecco che la spirale vichiana avvita nello spessore della storia questo orientamento aperto: « Il faut d'abord fixer avec précision les conditions d'une telle orientation. Elle ne peut être posée que comme un mouvement allant hors de l'identique, vers un Autre qui est absolument autre. Elle commence dans un identique, dans un Même, dans un Moi — elle n'est pas un " sens de l'histoire " qui domine le Moi, car l'orientation irrésistible de l'histoire rend insensé le fait même du mouvement, l'Autre étant déjà inscrit dans le Même, la fin dans le commencement. Une orientation qui va *librement* du Même à l'Autre, est Œuvre »<sup>(10)</sup>. E vorremmo far notare come il pensiero levinasiano procede quasi per effati, come i versetti biblici, si iscrive nella propria lunghezza inventiva siccome un evento biblico acquista cesure progredienti, nel *Levitico* o nei libri dei *Profeti*: cioè par detto prima che pensato, per progressione insita nella sua stessa scritturalità.

Prosegue Levinas: « Notre époque ne se définit pas par le triomphe de la technique pour la technique, comme elle ne se définit pas par l'art pour l'art, comme elle ne se définit pas par le nihilisme. Elle est action pour un monde qui vient, dépassement de son époque — dépassement de soi qui requiert l'épiphanie de l'Autre et tel est le fond de la thèse que soutiennent ces pages. Dans la prison de Bourassol, et dans le fort de Pourtalet, Léon Blum terminait un livre au mois de décembre 1941. Il y écrits: " Nous travaillons dans le présent, non pour le présent. Combien de fois dans les réunions populaires ai-je répété et commenté les paroles de Nietzsche: Que l'avenir et les plus lointaines choses soient la règle de tous les jours présents ". Qu'importe la philosophie par laquelle Léon Blum justifie cette force étrange de travailler, sans travailler pour le présent. La force de sa confiance est sans commune mesure avec la force de sa philosophie. 1941! — trou dans l'histoire — année où tous les dieux visibles nous avaient quittés, où dieu est véritablement mort ou retourné à son irrévélation. Un homme en prison continue à croire en un avenir irrévélé et invite à travailler dans le présent pour les choses les plus lointaines auxquelles le présent est un irrécusable démenti. Il y a une vulgarité et une bassesse dans une action

---

<sup>(10)</sup> *Ibidem*, p. 41.

qui ne se conçoit que pour l'immédiat, c'est-à-dire, en fin de compte, pour notre vie. Et il y a une noblesse très grande dans l'énergie libérée de l'étreinte du présent. Agir pour des choses lointaines au moment où triomphait l'hitlérisme, aux heures sourdes de cette nuit sans heures — indépendamment de toute évaluation de "forces en présence" — c'est, sans doute, le sommet de la noblesse »<sup>(11)</sup>.

Ma a proposito del rapporto Levinas-Heidegger (rispetto a Heidegger Levinas ha prima dichiarato il proprio debito, e poi ha insistito sul proprio progressivo allontanamento), ecco quanto ancora Derrida dichiara: « La peculiarità di ogni metafisica si rivela nel fatto che essa è "umanista". Ora quel che ci propone Levinas è appunto *nello stesso tempo* un umanesimo e una metafisica. Si tratta di accedere, per la via sovrana dell'etica, all'essente supremo, all'autenticamente essente ("sostanza" e "in sé" sono espressioni di Levinas) come altro. E questo essente è l'uomo, determinato nella sua essenza d'uomo, come viso, a partire dalla sua somiglianza con Dio. Non è quel che intende Heidegger quando parla dell'unità della metafisica, dell'umanesimo e dell'onto-teologia? "L'incontro del viso non è soltanto un fatto antropologico. È, in modo assoluto, un rapporto con ciò che è. Forse solo l'uomo è sostanza ed è per questo che è viso". Certo. Ma è l'analogia del viso con la faccia di Dio che, nel modo più classico, distingue l'uomo dall'animale e determina la sua sostanzialità: "Altri assomiglia a Dio". La sostanzialità dell'uomo che gli permette di essere viso, è così fondata nella somiglianza con Dio che è dunque Il Viso e la sostanzialità assoluta. Il tema del viso richiama, quindi, un secondo riferimento a Descartes. Levinas non lo formula mai: è, riconosciuta dalla Scuola, l'equivocità della nozione di sostanza, nei confronti di Dio e delle creature (cfr., per esempio, *Principi*, I, cap. 51). Attraverso più di una mediazione ci viene proposta la problematica scolastica dell'analogia. Noi non abbiamo l'intenzione di entrare qui in argomento. Notiamo semplicemente che l'espressione del viso umano, pensata a partire da una dottrina dell'analogia, dalla "somiglianza", non è più, in profondità, così estranea alla *metafora* come Levinas sembra desiderare... "Altri assomiglia a Dio..." non è forse la metafora originaria? »<sup>(12)</sup>.

### III

Forse è questo il risveglio « dantesco » della poesia contemporanea, di fronte al proporsi di questa sindone metaforica, il viso dell'Altro, come appunto proposta non tanto della « metafora originaria » quanto piuttosto dell'opera « per materialia » insorgente e necessaria fin dall'impulso primario della parola. La parola ricupera l'opera di cui essa è all'origine per ricuperare la propria origine nella propria fine concreta, non metaforica.

<sup>(11)</sup> *Ibidem*, pp. 43-4.

<sup>(12)</sup> JACQUES DERRIDA: *Violenza e metafisica. Saggio sul pensiero di Emmanuel Levinas*, ne *La scrittura e la differenza*, cit., pp. 181-2.

« In my end is my beginning », dice il dantesco Eliot di *East Coker*, rovesciando l'inizio del quartetto: « In my beginning is my end », cioè includendo praticamente nel sistema il principio e la fine, allargando dunque il sistema al di là della propria contraddizione, perché « at the still point, there the dance is », e perché esiste « a white light still and moving » (*Burnt Norton*, II, vv. 19 e 29), simile, come è stato osservato da Matthiessen, al « motore non mosso » di San Tommaso e di Dante, simile, aggiungo io, alle « entrailles émues » del divino che si oggettiva nella creazione. Ma certo è che un passaggio simile a quello che da San Bernardo porta a Ugo di San Vittore, cioè dalla contemplazione del bello e da una estetica statica della proporzione alla fruizione del brutto come spinta a uscirne, è avvenuto all'interno della spinta metonimica della poesia contemporanea, denunciando come prevalente un'estetica dinamica della sproporzione e una conseguente accelerazione della *dynamis*. Se le forme, le « species rerum visibilium », dice Vincenzo di Beauvais, « cum sensum nostrum atque affectum nostrum provocant, non quidem desiderium replent »<sup>(13)</sup>, anche, premette Ugo di San Vittore, al seguito del platonismo dello Pseudo-Dionigi, « Omnis ergo figura tanto evidentius veritatem demonstrat, quanto apertius per dissimilem similitudinem figuram se esse et non veritatem probat. Atque in hoc nostrum animum dissimiles similitudines magis ad veritatem reducunt, quod ipsum in sola similitudine manere non permittunt »<sup>(14)</sup>.

Il *desiderium*, che per esempio nel *désir* di Roland Barthes diviene un modo neoromantico di aspirazione al pieno provocato dall'impatto con forme già in partenza vuote, è dunque anche desiderio di dissomiglianza, di non permanenza retorica nella similitudine, provocata dalla metaforicità implicita proprio nella similitudine, intesa come momento esemplare e fondamento del discorso. Ed è da dire che l'estetica medievale del visibile già fondava il suo scarto allegorico nel rimando che l'inidentità della coincidenza metteva in moto. Questa novecentesca, e novissima, « non coincidenza dell'identico », mentre sembra prendere le mosse da un consimile bisogno, in verità parte dall'aspetto opposto dello stesso problema. L'intelligenza contemporanea ha piazzato proprio nell'inverificabile il punto d'osservazione sull'incerto visibile, sul *qui e ora* che è tale solo se rapportato all'inverificabile, o come io preferisco dire, all'improbabile. L'estetica medievale dei Padri Vittorini dinamizzava piuttosto l'area dell'invisibile semovente rispetto a un certo punto di partenza piazzato nel visibile; punto mobile dunque rispetto al visibile ma fermo, perché continuamente equidistante, in relazione all'invisibile; un punto d'osservazione dunque che sembra sommuovere correlativamente proprio l'invisibile, rendendolo percorribile con l'occhio della mente come sfera perfettibile della bellezza. Come constata Edgar De Bruyne: « Il s'ensuit une immense nostalgie de l'Infini. Puisqu'il ne faut, ni métaphysiquement ni moralement, s'arrêter à l'imparfait, le sentiment médiéval de la beauté est essentiellement dyna-

<sup>(13)</sup> VINCENZO DI BEAUVAIS: *Speculum naturale*, l. XXIX, cap. 27.

<sup>(14)</sup> HUGO DE S. VICTORE: *Opera omnia*, in *Patrologia latina* (a cura di J. P. Migne), 175, c. 978.

mique»<sup>(15)</sup>: è un « dynamisme métaphysique » non solo, ma « Ce principe du dynamisme métaphysique et à priori du plaisir du beau joue un rôle capital dans l'esthétique du laid»<sup>(16)</sup>. Non per nulla Dante si muove nell'Al di là con una tale concretezza di itinerario e di gesti, quasi esplorasse un sia pur impervio Al di qua: il visibile per Dante non era in crisi, era il solido sistema di partenza per il suo *theoréin* nell'invisibilità dell'infinito, che si poteva allegorizzare istante per istante, al momento di mettervi piede. L'infinito finiva riassumendosi nella bellezza, il cui sentimento non ha appunto un modello canonico, ideale, ma in ipotesi dinamico prosegue *ad infinitum*. Tale il sorriso di Beatrice fino al suo tornarsi « all'eterna fontana ». Dice ancora De Bruyne: « Le laid plus que le beau prouve que les formes visibles ne sont qu'un *symbole* de la beauté parfaite et non point le beau véritable»<sup>(17)</sup>: immedesimandosi con la parola, le forme visibili non ne costituiscono che il momento di lancio, proseguono come linguaggio il proprio stato simbolico mentre in concreto, proprio nell'assumere il valore simbolico del linguaggio, esse si liberano di qualsiasi simbolicità, tornando al loro stato naturale. Ma il significato, nell'estetica medievale, è allegorico, stante appunto l'equidistanza, etico-ottica, tra il punto di osservazione, piazzato nel visibile, e il punto osservato nell'invisibile.

Per quanto si attiene a Dante, il poeta doveva avere nell'occhio della mente, per la circolarità e le fasce figurali dove poter *theoréin*, un'abside gotica istoriata in cui il « percorso nella compresenza » è il viaggio « comico », di fascia in fascia, di giro in giro fino alla localizzazione/loculizzazione dei santi nelle edicole, all'affinarsi dell'affresco nelle vetrate policrome (luce che muove non mossa le figure) e al volo del Cristo crocifisso pendente dalle nervature della volta e che pare raccogliere, movente non mosso, nel suo alto volo, ogni « verso dove » dell'azione che intorno a lui si snoda nell'universo dipinto. Allora il « percorso nella compresenza » proprio della *Commedia* partecipa di questa integralità del sistema Creatore-creatura: nella restituzione a Dio operata dalla poesia funziona quel tremito viscerale del soggetto che si oggettiva e che è una vera e propria, liturgica, imitazione di Dio, imitazione restitutiva a Dio, a un Dio oggettivato anche se non oltre descrivibile che in termini geometrici nel suo « punto matematico », della stessa creazione, per più gaudio nella visione che tutta si rialza dal suo « percorso » nella attuata « compresenza »: passando dalla liturgia della parola alla parola della liturgia, cioè dalla poesia alla preghiera. Non per nulla la visione, al punto dell'« indovarsi » dell'« imago al cerchio », « fu percossa / da un fulgore in che » la « voglia » della mente « venne »; e il *désir* dantesco, « il mio desio », ormai equiparato al « velle », è al centro della compresenza la quale appare « sì come rota ch'igualmente è mossa »: il « percorso » come viaggio impulsivo è finito al centro

<sup>(15)</sup> EDGAR DE BRUYNE: *L'esthétique du Moyen Age*, Louvain, Éditions de l'Institut supérieur de Philosophie, 1947, p. 158.

<sup>(16)</sup> EDGAR DE BRUYNE: *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, Éditions « De Tempel », 1946, vol. II, p. 215.

<sup>(17)</sup> *Ibidem*.

del « motore non mosso », in questo « amor » che è il punto da cui s'irraggia con moto revulsivo ma coerente in ogni suo punto la « rota ».

Il fatto è che Levinas oppone alla « metafora originaria » di cui parla Derrida un temporeggiamento e una spazializzazione che hanno ancora un carattere linguistico: parlano e rispondono insieme, e l'atto non è duale, è univoco nell'Œuvre: « L'œuvre en tant qu'orientation absolue du Même vers l'Autre, est donc comme une jeunesse radicale de l'élan généreux. On pourrait en fixer le concept par un terme grec qui, dans sa signification première, indique l'exercice d'un office non seulement totalement gratuit, mais requérant de la part de celui qui l'exerce une mise de fonds à perte: liturgie. Il faut en éloigner, pour le moment, toute signification empruntée à une religion positive quelconque, même si, d'une certaine façon, l'idée de Dieu devait montrer sa trace à la fin de notre analyse. D'autre part, œuvre sans rémunération, dont le résultat n'est pas escompté dans le temps de l'Agent et n'est assuré que pour la patience, œuvre qui s'exerce dans la domination complète et le dépassement de mon temps, la liturgie ne se range pas comme culte à côté des "œuvres" et de l'éthique. Elle est l'éthique même »<sup>(18)</sup>. Ma naturalmente considerando che per Levinas « L'éthique, déjà *par elle-même*, est une "optique". Elle ne se borne pas à préparer l'exercice théorique de la pensée qui monopoliserait la transcendance. L'opposition traditionnelle entre théorie et pratique, s'effacera à partir de la transcendance métaphysique où s'établit une relation avec l'absolument autre ou la vérité, et dont l'éthique est la voie royale. Jusqu'alors, le rapport entre théorie et pratique ne se concevait pas autrement que comme une solidarité ou une hiérarchie: l'activité repose sur des connaissances qui l'éclairent; la connaissance demande aux actes la maîtrise de la matière, des âmes et des sociétés — une technique, une morale, une politique — procurant la paix nécessaire à son exercice pur. Nous allons plus loin et, au risque de paraître confondre théorie et pratique, nous traitons l'une et l'autre comme des modes de la transcendance métaphysique. La confusion apparente est voulue et constitue l'une des thèses de ce livre. La phénoménologie husserlienne a rendu possible ce passage de l'éthique à l'extériorité métaphysique »<sup>(19)</sup>.

La « liturgia » levinasiana ci pare davvero un passo avanti rispetto all'indifferenza inoperabile del « correlativo oggettivo » eliotiano. L'Œuvre si propone come un dato equilibrante tra l'indifferenza e la differenza. Anche la realtà, in quanto operabile linguisticamente, potrebbe rivelare, se fosse una pura predisposizione al linguaggio, nel suo aggancio con esso, il suo carattere potenzialmente simbolico; ma realtà e linguaggio, mentre s'incontrano e colludono, anche s'investono dell'opposizione di senso che essi contengono, si scambiano la reciproca proprietà attraverso appunto la « non coincidenza dell'identico ». Il linguaggio non contiene la realtà, ma l'inventa: il che vuol dire che, in un certo senso, nel

<sup>(18)</sup> *Humanisme de l'autre homme*, cit., p. 43.

<sup>(19)</sup> EMMANUEL LEVINAS: *Totalité et Infini*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971<sup>4</sup>, p. xvii.

sensu opposto ad essa, in senso simbolico, la smentisce. La conoscenza si dà come tale solo se accetta il proprio « stato di contraddizione » rispetto all'oggetto del conoscere. Ecco perché questa particolare « soggettività » levinasiana parla alle porte terribili del Duemila: « L'homme libre est voué au prochain, personne ne peut se sauver sans les autres. Le domaine réservé de l'âme ne se ferme pas de l'intérieur. C'est "l'Éternel qui ferma sur Noé la porte de l'Arche" nous dit avec une admirable précision un texte de la Genèse. Comment se fermerait-elle à l'heure où l'humanité périt? Y a-t-il des heures que le déluge ne menace pas? La voilà l'intériorité impossible qui désorienta et réorienta les sciences humaines de nos jours. Impossibilité que nous n'apprenons ni par la métaphysique ni par la fin de la métaphysique. Écart entre moi et soi, récurrence impossible, identité impossible. Personne ne peut rester en soi: l'humanité de l'homme, la subjectivité, est une responsabilité pour les autres, une vulnérabilité extrême. Le retour à soi se fait détour interminable. Antérieurement à la conscience et au choix — avant que la créature ne se rassemble en présent et représentation pour se faire essence — l'homme s'approche de l'homme. Il est cousu de responsabilités. Par elles, il lacère l'essence. Il ne s'agit pas d'un sujet assumant des responsabilités ou se déroband aux responsabilités, d'un sujet constitué, posé en soi et pour soi come una libre identità. Il s'agit de la subjectivité du sujet — de sa non-indifferenza à autrui dans la responsabilità illimitée, — car non misurata per impegni — a laquelle renvoient assunzione e rifiuto di responsabilità. Il s'agit de la responsabilità per gli altri verso i quali si trova deviato, nelle "visceri emues" della subjectivité qu'il déchire, le mouvement de la récurrence »<sup>(20)</sup>.

D'altronde, stante « l'indétermination de l'élément », « le mouvement de la récurrence » opera a « suspendere » l'essere; ma, a sua volta, è proprio « cet être suspendu », questa « substance » momentanea, a costringere l'elemento a determinarsi. E tutta la serie di riflessioni attorno all'informale novecentesco, attraverso la riflessione quasi « pongiana » di Levine, si specifica: nella manualità del concetto inteso come « naissance latente » e non come mero contenuto, inteso dunque nel suo valore esistenziale piuttosto che come materia di scambio, o pezzo di ricambio, ai livelli immobili dell'essenza, dove allora lo scambio è una contraddizione in termini. Tra « les mots et les choses » foucaultiani dove il « "retour" du langage »<sup>(21)</sup> opera come un ritorno di fiamma: « l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments »<sup>(22)</sup>; per cui un qualche avvenimento impensato potrebbe definitivamente cancellarne le tracce, « comme à la limite de la mer un visage de sable »<sup>(23)</sup>; questa « chose » levinasiana divisibile all'estremo, ma non annullabile in linguaggio, sollevata dalla « main », mentre ne imbarazza la presa, si segnala come « com-

<sup>(20)</sup> *Ibidem*, pp. 97-8.

<sup>(21)</sup> MICHEL FOUCAULT: *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 395.

<sup>(22)</sup> *Ibidem*, p. 397.

<sup>(23)</sup> *Ibidem*, p. 398. È la conclusione de *Les mots et les choses*.

prensibile » perché « l'information de l'informe » avviene proprio attraverso quella mano che è passata da puro « organe de sens », da « pure jouissance », da « pure sensibilité » a « travail », a momento durativo della scelta. È in questo momento che passa l'energia pre-linguistica, sottoposta al fuoco di fila dell'episteme novecentesca, che porta al linguaggio; ma anche, è da dire, poiché in tale intenzionalità materica il significato non preesiste, non vi è alcuno scacco in partenza simbolico, quello scacco già insito nei « materialia » simbolici dell'Occidente medievale che si riscattava solo nella perfettibilità infinitiva della bellezza. Il simbolo linguistico allora, come il parlare e l'ascoltare levinasiano, non fa « qu'un », non succede ad alcuna disposizione simbolica preventiva; e il linguaggio, mentre avverte il proprio vuoto simbolico, tocca anche il proprio pieno materico in quella *phónesis* storica data dall'ascolto parlante e dalla parola ascoltante che coesiste « à la limite de l'intériorité et de l'extériorité ». Lo so, difficile dimora per l'uomo del nostro secolo; ma è anche l'unica dimora possibile: che ricorda, se vogliamo chiudere con un sorriso, la capanna a metà sporgente sull'abisso ne *La febbre dell'oro*, e nella quale Charlot corre da una parte all'altra per tentare di equilibrarla. Decisivo è rimanere sul filo tagliente che separa quanto unisce, se l'unito non è un dato preliminare ma un darsi proprio in quell'« un » della *phónesis* in cui « parler et écouter ne font qu'un ».

Ma ecco: « Les choses se présentent comme des solides à contours nettement délimités. A côté de tables, de chaises, d'enveloppes, de cahiers, de stylos, des choses fabriquées — les pierres, les grains de sel, les mottes de terre, le glaçons, les pommes sont choses. Cette forme qui sépare l'objet, qui lui dessine des côtés, semble la constituer. Une chose se distingue d'une autre parce qu'un intervalle l'en sépare. Mais la partie d'une chose est à son tour chose: le dossier, le pied de la chaise par exemple. Mais aussi un fragment quelconque du pied, même s'il n'en constitue pas l'articulation; tout ce que l'on peut en détacher et emporter. Le contour de la chose marque la possibilité de la détacher, de la mouvoir sans les autres, de l'emporter. La chose est *meuble*. Elle conserve une certaine proportion par rapport au corps humain. Une proportion qui la soumet à la main; non pas seulement à sa jouissance. La main, à la fois, amène les qualités élémentaires à la jouissance et les prend et les garde en vue de la jouissance future. La main dessine un monde en arrachant sa prise à l'élément, en dessinant des êtres définis ayant des formes, c'est à dire des solides; l'information de l'informe, c'est la solidification, surgissement du saisissable, de l'*étant*, support des qualités. La substantialité ne réside donc pas dans la nature sensible de la chose, puisque la sensibilité coïncide avec la jouissance jouissant d'un "adjectif" sans substantif, d'une qualité pure, d'une qualité sans support. L'abstraction qui élèverait le sensible en concept ne lui conférerait pas la substantialité qui manque au contenu sensible. A moins d'insister, non pas sur le contenu du concept, mais sur la naissance latente du concept à travers la prise originelle opérée par le travail. L'intelligibilité du concept désignerait alors sa référence à la saisie du travail par laquelle se produit la possession. La substantialité de la

chose est dans sa solidité s'offrant à la main qui prend et emporte. — La main n'est pas ainsi seulement la pointe par où nous communiquons une certaine quantité de forces à la matière. Elle traverse l'indétermination de l'élément, en suspend les imprévisibles surprises, ajourne la jouissance où elles menacent déjà. La main prend et comprend, elle reconnaît l'être de l'étant, puisque c'est de la proie et non pas de l'ombre qu'elle se saisit et, à la fois, elle le suspend, puisque l'être est son avoir. Et cependant cet être suspendu, apprivoisé se maintient, ne s'use pas dans la jouissance qui consomme et use. Pour un temps, il se pose comme durable, comme *substance*. Dans une certaine mesure, les choses, c'est le non-comestible, l'outil, l'objet d'usage, l'instrument de travail, un bien. La main *comprend* la chose non pas parce qu'elle la touche de tous les côtés à la fois (elle ne la touche pas de partout), mais parce qu'elle n'est plus un organe de sens, pas pure jouissance, pas pure sensibilité, mais maîtrise, domination, disposition — ce qui ne ressortit pas à l'ordre de la sensibilité. Organe de prise, d'acquisition, elle cueille le fruit mais le tient loin des lèvres, elle le garde, le met en réserve, le possède dans une maison. La demeure conditionne le travail. La main qui acquiert s'embarasse de sa prise. Elle ne fonde pas, par elle-même, la possession. D'ailleurs le projet même de l'acquisition suppose le recueillement de la demeure. Boutroux dit quelque part que la possession prolonge notre corps. Mais le corps comme corps nu n'est pas la première possession, il est encore en dehors de l'avoir et du non-avoir. Nous disposons de notre corps selon que nous avons déjà suspendu l'être de l'élément qui nous baigne, en *habitant*. Le corps est ma possession selon que mon être se tient dans une maison à la limite de l'intériorité et de l'extériorité. L'extraterritorialité d'une maison conditionne la possession même de mon corps »<sup>(24)</sup>.

Dopo questa mano « pongiana » porta da Levinas, concludiamo che la traccia è sentimento di mancanza necessario alla pienezza. La foucaultiana fine della storia umana allora è vissuta in ogni attimo « separato » dell'uomo, ma smentita anche da ogni suo attimo, se gli attimi non si succedono, e dunque non possono separarsi, ma sono: sono, ognuno, l'attimo. La traccia non è che l'ipotesi della successione di ciò che non può succedere. La storia è l'ipotesi del non succedibile in sé, ma è altresì la necessaria traccia del non succedibile che è successo, cioè del sé come altrui. Solo lo specchio di Narciso in realtà elimina la storia, ma perché elimina anche il Medesimo: Narciso è una figura senza tempo, è dunque l'infigurabilità della figura, è la non figura. Il suo corrispettivo sarebbe un Dio senza creazione, un Dio che si specchiasse, infigurabile, nel proprio Medesimo, un Dio insomma indifferente a se stesso, un Dio inesistente.

---

<sup>(24)</sup> *Totalité et Infini*, cit., pp. 134-6.

## NOTE

### Bibliografia di Emmanuel Levinas

*Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Alcan, 1930; 2<sup>a</sup> ed., Paris, Vrin, 1963; 3<sup>a</sup> ed., Paris, Vrin, 1970.

*De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1947.

*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1949; 2<sup>a</sup> ed., Paris, Vrin, 1967.

*Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961; edizioni successive: 1965, 1968, 1971.

*Difficile liberté. Essai sur le Judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1963.

*Quatre lectures talmudiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

*Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972.

*Autrement qu'être, ou au delà de l'essence* (di prossima pubblicazione).

## LETTERATURA ITALIANA

### Poesia

#### *Poesie in dialetto:*

#### **Biagio Marin e Cesare Zavattini**

Da più parti si prende atto del lento, ma inesorabile declino dei dialetti: in poesia, invece, non solo si assiste all'incremento di produzione di scrittori come Biagio Marin, che continua a rifiutare la facile equazione poeta dialettale = poeta minore, ma anche all'inaspettato inserimento in questo binario di personalità come Cesare Zavattini, dal quale tutto ci si poteva ancora attendere, ma forse non queste cinquanta poesie nel dialetto basso mantovano di Luzzara *Stricarm'in d'na parola* (*Stringermi in una parola*, Scheiwiller 1973).

Sembrava che il canto gradese di Marin avesse trovato nel grande volume conclusivo *I canti de l'isola* (1912-1969), Trieste 1970, il suo assestamento *ne varietur*, dunque passibile solo di tenui appendici ed addizioni: ora ci giunge un volume *El vento de l'Eterno se fa teso* (Grado 1973) che presenta scandite in due parti, *El canto disteso* e *La drusa de le ametiste* circa cinquecento nuove liriche che quasi raddoppiano le composizioni precedenti.

In Marin è evidente un assillo spasmodico di presentarsi all'Eterno, che corteggia da tempo, con tutte le carte in regola per essere unanimemente riconosciuto, per verificare nei lettori autorizzati la coscienza della validità assoluta del proprio fare poetico, in tutti i punti, anche in quelli di minor resistenza. Già da tempo si era notato che Marin punta anche sulla quantità, che forse talvolta svolge funzione di rottura in un poeta come lui, tendenzialmente monotono e iterativo. In effetti ci si accorge che questo ultimo Marin, pur aggrappato alla sua maniera di sempre, riesce a manovrare una vasta combinatoria di modulazioni, che in certe figure, quasi di gusto preraphaelita, sommuove inediti effetti:

*Gera el gno anzolo custode:  
per duto un lampizà de l'ale;  
per luminose strade  
ela l'andeva cantando le lode.*

Aveva quest'angelo sempre il sole in fronte, un sole di vespro settembrino che non tramontava, un occhio sempre aperto di bambino.

*De drìo, de fianco  
senpre la compagnia  
de quel svolà de l'oro e bianco  
e odor de miel ne la so scia.*

Ma un giorno quell'aria è stata zitta, senza un baleno delle ali ed è appassita la bella margherita nell'ultima tristezza vespertina. C'è in queste composizioni, come nota anche il solerte curatore dell'opera, Elvio Guagnini, uno svariare di toni, « un continuo congiungersi di terra e cielo, sabbie precarie e mare eterno, fuoco solare e acque », una condizione di cosciente imperfezione, quasi il senso di un paradiso perduto che il poeta spera di ricreare con *la drusa de le ametiste*, l'aggregato delle dure ametiste in cui vuole intagliate le sue liriche.

Gli estri di Zavattini non hanno mancato talvolta di mescolare surreale e gratuito in un amplesso difficilmente solubile: ebbene dalle sue poesie luzzaresi ci accorgiamo che molte apparenti stranezze sono profondamente radicate dalle sue « parti » (basta leggere appunto *Da li me bandi*). Evidentemente c'è un gusto caricato della tertulia paesana, c'è la solita autocommiserazione piccolo borghese che colora di sé anche tutti i ricordi all'indietro, ma c'è anche un fermo e civile sguardo sulla nostra condizione di oggi, nel mondo, e soprattutto c'è la contemplazione della propria morte, a cui naturalmente Zavattini non crede fino in fondo, tanto da immaginare quello che farà dopo il funerale (*Quel d'bon*, una fantasia degna dell'autore di *Miracolo a Milano: A turnarò. | Na matina m'avdrì | gni zò a piomb, | am turì par n'aquila | o 'n gran clomb, e a sarà st'om | gnü a purtarav | al segret segretisim | lugà là. ...*). Naturalmente Zavattini sa sfruttare finemente tutte le risorse del suo dialetto, tanto che le traduzioni in lingua che egli presenta appaiono spesso come stinti apocriefi delle liriche originali: basti considerare il bisticcio fra *e aperta ed e chiusa di una poesia Vèt o Vèt?* (in italiano: *Vai o vieni?*).

ALDO ROSSI

## Narrativa

### Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo di Giuseppe Dessì

Circa trentacinque anni d'attività come narratore, di Giuseppe Dessì, dal primo romanzo, *San Silvano*, e dalla prima raccolta di racconti, *La sposa*

*in città*, del '39 l'uno e l'altra, quando Dessì era appena trentenne, attraverso una densa attività fino al romanzo *Paese d'ombre*, che s'è guadagnato il « Premio Strega », del '72, e a quest'altro romanzo *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* (editore Mondadori), solo in parte una novità, e che ci riporta a protagonisti già incontrati nella sua narrativa. È dato rintracciare tre componenti, nella sua opera: un'inclinazione a interpretare le proprie invenzioni come un'operazione culturale, in una dimensione di letture, e di riflessioni, in cui si incontrano ambizioni intellettuali e una sincera e aspra, sofferta ansia di eticità: con la quale ultima connotazione questa componente si giustifica già di fatto come necessaria anche se non sempre ben risolta nel racconto, e solo sotto simile riguardo, marginale. Componente più intima, un rivivere e recuperare, della memoria, che presta un particolare vigore ai sentimenti, anche se può lasciar traccia d'un certo lirismo, sostenuto da un misurato, regolato incrociarsi delle vicende del protagonista con ragioni autobiografiche, cui indulge Dessì. Infine, e riflesso di questa, che abbiamo indicato come seconda componente, il bilanciare il racconto tra una ricerca d'una durata di narrazione oggettiva, di vicende e fatti, e lo scrupolo d'un controllo interiore, di una verifica in prima persona, direttamente autobiografica, della ragion d'essere di quelle vicende svolte nella loro linea romanzesca. Procedimento che può portare ad esiti di gusto simbolico, favoriti da certa fonda istintiva aderenza alle tradizioni locali, sarde, dello scrittore, fino al limite di schemi allegorici. Entro queste componenti si è svolta la sua narrativa, da *San Silvano*, attraverso varie raccolte di novelle, e i romanzi *Michele Boschino*, del '42, *Storia del Principe Lui*, del '48, *Il disertore*, del '61, *Eleonora d'Arborea*, del '64, *Lui era l'acqua*, del '66, *Il paese d'ombre*. *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* taglia questa produzione e ne presenta un momento, per così dire, privilegiato, ne isola un episodio, protraendolo nel suo rifrangersi in varie coscienze; un punto, dell'adolescenza d'un ragazzo, Giacomo Scarbo, ma già, implicitamente, uomo, per un vigore della immaginazione che scava in eventi narrati come incidenti d'adolescenza, bensì con un

accento della memoria, d'un rifare, e indugiare, e scoprire, che sono della coscienza adulta. Sebbene queste diverse fasi siano tenute in mano e regolate con distacco, rispetto al narratore, senza sfumature che concedano a simbolismi o ad astratte schematizzazioni.

La figura centrale del romanzo è, in apparenza, il padre di Giacomo Massimo, e, con Massimo, Alina, la giovane seconda moglie, matrigna del ragazzo. Alina è restia a frequentare località solitarie, in montagna, amate dal marito cacciatore, che era seguito in questa passione dalla prima moglie. Legatissimo al padre in tutto, Giacomo oscuramente condivide ribrezzi e paure della giovane Alina: tuttavia, più che in sé sembra soffrire per il padre, della differenza tra le due donne: soffrirne in immaginazione. Il racconto cresce su queste minime e indirette difficoltà: gli spostamenti della famiglia, la salute a lungo malferma di Massimo; il problema degli studi di Giacomo, se debba andar in città, e a chi venir affidato, o restare in famiglia. Docile, remissiva, perché in realtà tutta chiusa in un muto appassionato amore per il marito, Alina. Quell'amore, così chiuso, è analogo alle segrete apprensioni di Giacomo, per il padre, e perché quindi Alina rompa quella parete che si frammette tra lei e tutto, e che è il ricordo, il confronto, dell'altra, così apparentemente diversa. Quella parete cadrà spontaneamente, per un incidente grave occorso a Giacomo e che immobilizzerà tutti per lo spavento: Alina salverà il fanciullo, con sottile perizia e insospettato vigore fisico e prontezza d'animo, e soprattutto con una delicatezza estrema, quasi solo dono d'intuito materno. Dimostrerà la effettiva misura della sua energia interiore: quanto implicitamente era atteso da lei. Sono, appunto, tutti quelli di cui si costruisce il racconto, stati impliciti, ragioni non dette, e che vivono con sospensione e inquietudine nei timori, nei sogni, nelle attese di Giacomo: nel suo raro ma segretamente confidente parlare, comunicare, col padre, nel continuo misurarsi sul suo esempio, e nel muto intreccio d'affinità con Alina.

Dessi non presta mai ad uno od altro protagonista una funzione dominante, e nemmeno interviene in

prima persona: Giacomo è il « ragazzo »; le memorie dell'uno o dell'altro hanno il taglio preciso di paragrafi dedicati a quel singolo protagonista: indicherei in particolare il capitolo tredicesimo, di ricordi di Alina, quando ragazzina guardava e seguiva con la fantasia i movimenti della moglie di Massimo. In quello stato, tra riflessione e rimemorare, prova l'affetto per il bambino, Giacomo: « Non lui amava, ma soltanto Massimo. Ora sa questo, e ne prova meraviglia, come, nel plenilunio, una volta si meravigliò di vedere un certo ramo, un sasso, con tanta chiarezza ». In questo acquisto inconsapevole di coscienza matura l'affetto per Giacomo, fino all'incidente che salderà nel fanciullo l'amore per il padre a quello per Alina, e, nell'improvvisa risolutezza di Alina a salvare nel figlio l'amore per Massimo, il padre, creerà un acquisto di esperienza sentimentale in Giacomo, che più sorprende nella sua apparenza di istantanea rivelazione; ma acquisto come sospeso fuori del tempo, come è delle assunzioni della coscienza, e degli stati profondi della memoria. Questo dà una continuità di tono non sempre ottenuto negli altri romanzi: il racconto risulta bene scandito nella rappresentazione dei diversi protagonisti, e nel comporsi dei diversi contributi in una esperienza sentimentale, di Giacomo, non meno per questo limpidamente circoscritta entro l'ambito di un'età di premonizioni, di fondamenti, per così dire, d'una coscienza piuttosto ancora diffusa, e implicita, che distinta per autonomia di atti, e decisioni. Che è, infine, una conquista di libertà artistica, da parte dell'autore, senza ingombri d'interventi autobiografici.

### *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino

Quanto più Calvino si è spinto in una direzione fiabesca, e di fantasie d'un gusto tecnico, combinatorio, la critica ha consentito ma come a uno sviluppo, se pur necessario, d'esiti solo sperimentali, come a una conferma in atto di difficoltà e inhibizioni da valutare su piano più generale. Vi rientrava la cura, dell'autore, di definir le successive

tappe del proprio lavoro, ben presto fattosi « fin troppo » consapevole del « tono fiabesco » della propria narrativa, e che « personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma »: così, della stagione sua di impegno politico e ideologico, nella prefazione, del '64, al *Sentiero dei nidi di ragno*, con cui aveva esordito nel '47. Successive affermazioni teoriche hanno accompagnato la sua narrativa fino a questo *Il castello dei destini incrociati* (edito da Einaudi), la cui prima parte (non sotto il rispetto cronologico) era comparsa a illustrazione del volume dell'editore Ricci *Tarocchi, Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, nel '69. A quella del mazzo visconteo miniato nella prima metà del '400 da Bonifacio Bembo si aggiunge nel volume einaudiano una seconda parte a illustrazione d'altro mazzo, popolare, di tarocchi: *La taverna dei destini incrociati*. In una « nota » ci confessa che avrebbe voluto completare il libro con un terzo nucleo, questo del tutto immaginario, movendo da un frammento di pagina di « fumetti » bruciacciata, rimasta in un motel sconvolto da un disastro misterioso, ma aggiunge d'aver rinunciato al « Motel dei destini incrociati »: « Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito. È tempo (da ogni punto di vista) di passare ad altro ». Queste parole non comportano un rifiuto: ribadiscono un carattere espressivo, sperimentale, di cui ci ha detto che, ben presto, aveva preso coscienza: e fin troppo. Carattere delle operazioni espressive, sperimentali, è dunque di esaurirsi in se stesse e, al tempo stesso, di non poter rinunciare a una massa di contenuti, instabili, mobili, ma che l'operazione espressiva rende in colori, o note, in ipotesi cioè di significati per quanto instabili e mutevoli. Nei contenuti così rimescolati è quanto l'uomo confessa di sé e della propria cultura, della propria storia: atteggiamento razionale ma destinato a bruciare ogni premessa razionale per la suggestione del fortuito, del caso, dell'avventura. Infatti, le prime favole di Calvino avevano carattere logico, nascevano da un gusto saggistico: da *Il visconte dimezzato*, del '52, alle invenzioni fantascientifiche *Le Cosmicomiche* e *Ti*

*con zero*, del '65 e del '67, fino a *Le città invisibili*, di cui ci siamo di recente occupati e che documenta una fase di lavoro parallelo e contemporaneo a quello del *Castello dei destini incrociati*, mutato appena lo schema degli incroci e delle combinazioni.

In questi due ultimi volumi si dissolve sul nascere ogni preciso disegno delle invenzioni: apparizione fuggevole, la storia singola riaffonda presto in un indistinto che tutto annulla per riproporre mutate forme e significati, senza fine. Così già nelle « città invisibili » si riflettevano da una sorgente interiore di ozi, sogni ed esperienze, i due volti, ora indistinti ora alternantisi, dei due protagonisti o « favolatori », Marco Polo e Kublai Kan. Nel « castello » e nella « taverna dei destini incrociati » immagina che a quelle diverse sedi arrivino vari viaggiatori, da una terrificante foresta, in cui hanno perduto la voce: attorno a un tavolo, per riconoscersi nella loro avventura la narrano col disporre alcune carte dei tarocchi, espressive dei nodi della loro storia. Le stesse carte, con mutate disposizioni, con scambi, propongono avventure e significati diversi, e sempre con un largo margine di incertezza, e in un alone sempre di ambiguità perché ciò che le serie intrecciantisi esprimono nella loro instabilità ed evanescenza, riguarda « le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel giuoco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva ». L'intelligenza esautora l'uomo, come fanno le macchine: « L'uomo è stato necessario: adesso è inutile. Perché il mondo riceva informazioni dal mondo e ne goda bastano i calcolatori ». In simili affermazioni risulta esausto il giuoco razionale affidato alle combinazioni, magari di carte dei tarocchi: restano messaggi interrotti di quei segni, quelle figure, e di possibili accostamenti e spostamenti tra avventure i cui significati sembrano richiamarsi a certi incroci, senza chiudersi mai. Così può dire che « Non c'è miglior luogo per custodire un segreto che un romanzo incompiuto ». Ogni ragione romanzesca, ogni invenzione rifluisce su dati autobiografici, non in sede

psicologica né ideologica, ma problematica, esistenziale. La realtà d'oggi che ci obbliga a ripensare tutto in modo mutato, l'esperienza che invita a cercare coincidenze e significati e punti d'incontro tra linee o serie diverse, vanifica proprio essa nella sua arbitrarità il valore delle esperienze e si propone inalterata in una sostanza di materia informe, valida sempre nel variar di rapporti con la facoltà espressiva, razionale, dello scrittore. Il «segreto» del «romanzo incompiuto» invita di nuovo all'esplicitazione espressiva, presente o implicita in ogni esperimento razionale e giuoco combinatorio. Calvino sembra voler dire che, piuttosto che nelle sfaccettature in cui ogni storia riflette tutte le altre così da incoraggiare l'ipotesi d'accostamento ad alcuni temi centrali, potrebbe cercare qua l'avvio a temi e significati centrali nella limpida immagine d'una coerente singola invenzione romanzesca, polivalente proprio nel suo rigore costruttivo: che era il dono di quei narratori dei primi secoli, esatti strutturalmente e profondamente ambigui, a cui sembra aver guardato in questi ultimi anni come a modelli, ma solo parzialmente utilizzati.

### **Le labrene di Tommaso Landolfi**

*Racconti impossibili* intitolava Tommaso Landolfi una sua raccolta del '66: ma, in una ripresa o appendice dell'ultimo di quei racconti si chiedeva se il titolo non dovesse «essere, meno ambigualmente, *Racconto: impossibile*», e procedendo nella distruzione del genere, e dell'attività narrativa: «...forse tutto il male» — scriveva — «viene di lì appunto, ossia da ciò che i racconti non si fanno colle idee. Già già, qualche volta giungo a pensare che basti avere il principio di un'idea per non poter più scrivere un racconto o checchessia e addirittura per non poter fare più nulla; e che davvero la letteratura sia il mero accidente di non so qual sostanza, in essa miseramente e necessariamente depotenziata...». È da chiedersi quanto simili affermazioni contino, a distanza di tempo: tale è la furia distruttiva d'ogni ragione interna, e strumentale, del lavoro letterario in lui, che, come ha pur

continuato da allora a produrre forme d'esecrazione o di autocontestazione che sono comunque invenzioni narrative, così gli elementi stessi indotti a testimoniare il suo rifiuto possono aver capovolto o mutato i reciproci rapporti. È agevole invece riconoscere il fulcro di così irritate confessioni: la persona dell'autore, o, meglio, il personaggio costante protagonista pur dei racconti ma che innanzi tutto è costruzione del proprio ritratto umano, perseguito con fantastica ostinazione e aspra coerenza nelle vicende biografiche, di uccidatore fatalmente bersagliato dalla sorte, di uomo caratterizzato da un'assenza che muta forme e sensi: e, sempre, personaggio che si identifica con un emblema letterario, così da legittimare l'accidentalità e la sostanza gratuita di eccelse quanto astratte tessere espressive, e un ribellismo, che sarebbe pur un segreto rarissimo d'ogni alto destino poetico. La forma in cui opposti tanto estremi possono trovar almeno un contatto, un momentaneo intreccio in cui sfogare e scomporsi, è il giuoco, sia d'un accidente strano, fantastico, o di affetti portati a consumarsi in eccessi sostenuti solo per puntiglio o scommessa. Letteratura e confessione si vanificano nel personaggio narrante, e ora la predilezione per un linguaggio aulico e arcaico presta significanti risonanze a un rifiuto troppo diretto per non metterci in guardia sul carattere composito di fantasie tanto condizionate, ora lo stringersi a nodi di combinazioni casuali dota quelle mosse, come di scacchiera, d'una evidente partecipazione affettiva, d'un timbro emblematico equivalente al gusto del linguaggio aulico. Tali nessi, mutevoli, ma d'un fondo quale abbiamo indicato, talora si fanno scorrevoli, o meno irti, quasi stessero per cedere le difese dell'imprecazione e della furia autodistruttiva, così da avviare almeno a una espressione più fluida il gusto emblematico della vocazione autobiografica delle sue invenzioni. Quanto affermeremmo almeno in parte per la nuova raccolta di racconti *Le labrene*, edita da Rizzoli.

Il primo di questi sette racconti dà il titolo al volume: le «labrene» sono animaletti simili alle lucertole, schifosi d'aspetto. Il racconto muove da un contatto casuale con una «labrena»: causa,

vera, o immaginaria, d'un caso di morte apparente del protagonista narrante, o forse d'uno sprofondare in uno stato demenziale, di cui tutte le complicazioni del racconto sarebbero una vana proiezione interiore: il venir chiuso nella cassa da morto, e poi liberato ma per vedersi di nuovo insidiato fino a scivolare ineluttabilmente verso un estraniamento e un decesso scontato e provocato insieme, e, per così dire, a occhi aperti. L'ultimo racconto torna sui ricordati *Racconti impossibili*, per confermarne la sigla espressiva, la lingua definita « impossibile »: ma anche qui conta l'impegno con cui afferma l'irriducibile alterità tra lettori e critici, e autore, che non è una difesa quanto, a conclusione del libro, il segnalare l'irrisolto nodo delle possibili letture e interpretazioni delle sue invenzioni. Queste sfiorano spesso il caso patologico: un carattere della narrativa ottocentesca, cui risale, per gusto e formazione, Landolfi; ma casi patologici che avviano, da uno stacco dal reale, verso un surreale insondabile del fantastico. Si affiancano sfoghi di misoginia (in *Encarte*, e in *Uxoricidio*) a una adorazione della femminilità ma in estremi repellenti o macabri, che toccano la necrofilia: e anche qui occorrerà saper cogliere i nuclei espressivi del racconto, certi esiti scherzosi in cui si fa più stringente, e dolorante, la chiusa introversione, l'intima fuga del personaggio narrante (così, in *Perbellione*, l'apparir della moglie di questi, sorridente manesca megera). In uno scherzo surreale finisce *Encarte*, che può ricordare anche certe invenzioni di Savinio, ma con un gusto ermetizzante e in funzione polemica contro certe concezioni letterarie; mentre la prima parte, lo scambio di persona, tra due gemelli, può ricordare Palazzeschi: manca però nell'uno e nell'altro l'assillo autobiografico, la trasfigurazione dell'autore narrante in un'astrazione o in un emblema d'un chiuso, ermetico « protagonista ». Così l'autore, nel *Crittogramma*, è a un tempo il vecchio decifratore di crittogrammi e il giovane aristocratico che a lui ricorre per risolvere un caso difficile, e in tale rapporto è il fascino sottile del racconto; infine la lezione del vecchio, sulla solitudine dell'amore, nel difficoltoso suo procedere si chiarisce come un progresso nell'esperienza, anzi nella vita, del gio-

vane verso un indefinito approdo di nullificante certezza in cui i due volti, i due interlocutori, il vecchio e il giovane, sembrano elidersi e svanire confusi l'uno nell'altro. Da quanto detto, pur sommariamente, un carattere più distintamente espressivo risulta in quei racconti che svolgono più sottile partitura di motivi, come *Le labrene*, *Encarte* e *Il crittogramma*. Ma, nella rattenuta sospensione e cieca ineluttabilità, anche l'insorgere intempestivo della passione amorosa, quasi ispirata da un gusto del disfacimento carnale che sovrappone la memoria, rende esemplare il breve racconto *Pellegrinaggio*. Così che ci sembra sia da porre questa raccolta tra i suoi scritti significanti: non pochi, dal lontano esordio dei *Dialoghi dei massimi sistemi*, del 1937.

### *Memorietta sul colore del vento* di Gabriele Baldini

Gli scritti postumi di Gabriele Baldini, morto cinquantenne nel '69, hanno arricchito la sua figura di scrittore e studioso col darci un più omogeneo quadro degli interessi scientifici e artistici in lui strettamente correlati. Questo vale anche per il racconto, edito da Mondadori, *Memorietta sul colore del vento*: un'avventura d'impianto fantastico, costituita di due spezzoni: il primo, una narrazione senza lacune ma tronca, e una seconda parte, di frammenti nei quali si coglie il significato delle vicende apparentemente inspiegabili descritte nella prima parte. Lo scrittore immagina d'aver trascritto un manoscritto trovato in una bottiglia e del quale è indicato autore un capitano di mare, approdato in un'isola oceanica, nella quale gli uomini escono dalla terra decrepiti, cioè dal punto che è morte, per noi, e via via ringiovaniscono fino a rientrare nel grembo materno. Nel capitano Cizico, ventiquattrenne al tempo della sua avventura, che subisce un progressivo estraniamento per il desiderio stesso di aderire a quella nuova realtà, è coinvolto direttamente l'autore: quel nascer decrepiti, è una connotazione culturale, e quindi più generalmente esistenziale, che caratterizza le generazioni uscite dall'ultimo conflitto mondiale. Inol-

tre, l'esperimentare una adesione a uno stato così diverso da quello che è per noi naturale, cerca un punto d'appoggio, un razionale chiarimento nella conquista, da parte del protagonista, del linguaggio degli abitanti dell'isola: ciò che hanno di proprio, ciò di cui mancano rispetto a noi, ha definizione certa in limiti e tratti del linguaggio. Qui l'invenzione di Baldini cerca un terreno consistente, per adeguare su piano razionale e affettivo i due mondi, quello del narratore, e quello rovesciato di cui fa esperimento nell'isola oceanica. Di qua il tono tradizionale e letterario, piano, della narrazione, che però è solo come un fragile scenario sotto cui si muovono corrispondenze e scoperte mai denunciate e portate a conflitto ma, piuttosto, annunciate e lasciate in una loro ambigua sospensione in quell'alone di carenze o stranezze lessicali, cui corrisponde un'educazione sentimentale, magari appena avvertita, già con le sue pene, le sue sofferenze. Ad esempio, il non poter amare: cosa è infatti un incontro, un vincolo amoroso tra un uomo, che progressivamente invecchia e una giovane che regredisce fino a rientrare nell'altro materno? Incontro innaturale, ambiguo, fortuito, destinato a far sempre più cocente una estraneità d'origine, e di destini. È la condizione delle generazioni uscite dall'ultimo conflitto, o più in generale della cultura nei confronti della tradizione. E segno, immagine, di un trasparire, nel momento più fresco della luce al mattino, di residui, rottami che si fanno vibrazioni istantanee nell'impeto lieve del vento, sono quei colori freschi, vibranti e accennanti o nascenti e che sono in realtà prodotto di morti lacerti su una superficie, del mare, « disponibile e rassegnata ».

La rassegnazione colpisce i rapporti amorosi, un sentimento che è il più comune, e vivo: « Era come se facessimo entrambi un viaggio sullo stesso fiume, ma in direzione opposta. Ci trasportavano le stesse acque, vedevamo le stesse sponde, le stesse prode di canneti, le stesse scale di santuarii, ma eravamo destinati a mai incontrarci: solo a incrociarci per un attimo. Il risultato più plausibile avrebbe dovuto essere l'indifferenza. L'amore si sarebbe offerto solo se fossimo diretti entrambi nello stesso luogo. Era rattristata anche lei, ma fu

chiaro come la rassegnazione, in lei, si fosse fatta una strada più facile che in me ». Ma si passi alla pagina in cui, incontrandosi dopo pochi anni, il capitano, e la nativa misurano silenziosamente nei rispettivi aspetti un irreparabile allontanamento: « Ara è venuta stamane a farmi visita; tremava, quando è entrata. Erano quasi quattro anni che non ci vedevamo. Anche lei si è dovuta rendere conto del tempo passato. Del mio, e del suo, che si sommano. Le mie tempie sono tutte grigie. Il mio occhio — me ne rendo conto incrociando certi sguardi — non ha più il lampo d'allora, del nostro primo incontro. Né la mia mano il vigore della stretta cui lei era abituata. Ma anche lei, com'è mutata! le sue palpebre scattano con una vivacità tutta nuova e nel nero fondo dei suoi occhi c'è un lampo che non mi ricordavo d'aver mai colto, prima. Quel lampo — non più mio —, m'ha reso improvvisamente geloso. È scomparsa quella lieve ma pur dolce lentezza ai fianchi e quel sospetto di rilassatezza che aveva il ventre. Tutto è teso, tutto è liscio, oggi. L'andatura è più spedita e sicura, i capelli più lustrati — come posso dire? — avvolgenti. Dalle mani è scomparso quel che v'era d'angoloso e duro, e anche certe macchie che vi avevo notate... ». Regredisce, Ara, verso il grembo materno. L'estraniamento si coglie nel passaggio dall'individualità d'una persona, cui una storia tutta nostra ci lega, a un'astratta generica norma fisica, biologica: « Quando raggiungono i quattro anni, o press'a poco, le facoltà mentali cominciano a declinare. La madre-tomba viene scelta a quell'epoca dal consiglio degli anziani e il piccolo viene trasportato a casa di lei. A quell'età non oppone più ormai alcuna resistenza. Si lascia portare in braccio docilmente. Di solito l'avvenimento è occasione per una festa. In capo a qualche mese comincia a dimenticare man mano il senso delle parole o a confonderle tra loro. Trascorre gran parte del tempo assopito. L'energia del corpo vien meno ».

V'è anche, in simile situazione, dramma, violenza, che il protagonista sembra coglier nel vento quando spinge le fiamme, e nella luce del sole nascente, sull'isola, sulle acque: violenza, in quell'acquisire consapevolezza d'una così sostanziale

diversità, che fa tremar gli isolani quando pronunciano una parola che unisce i due sensi di tomba-madre. Né in questo v'è un ritorno ad origini, una discesa a radici sotterranee; anzi la ferrea condizione degli straniamenti d'oggi è rappresentata dalla perdita d'ogni legame, o radice, e della memoria: resta solo una frizzante luce di mattino, composta in realtà di morti detriti, materiali in decomposizione: su una superficie limpida o, meglio, disponibile, rassegnata se non indifferente. In quella luce Baldini ha saputo immettere e far muovere una nostalgia di incontri, di legami umani, di rapporti, una carica affettiva, in modo discretissimo, e con un tipo di racconto del quale dimostra d'aver precisa coscienza quando definisce quel manoscritto, del capitano, « scritto in uno stile un po' antiquato, non privo di qualche enfasi e di ridondanze ma pure corretto e, soprattutto, chiaro se non proprio asciutto, e disteso se non proprio elegante ». Quale, appunto, riesce il tono di una confessione che accora ma non sale a toni discordanti, di denuncia o polemica: una confessione che ha discretamente scelto una dimensione trasferita, inventiva, nella quale l'elemento affettivo prevale sul gusto saggistico del racconto filosofico, cioè dell'operazione letteraria.

ALDO BORLENGHI

### *Filologia classica*

Indice di un costume, esemplificazione di saggezza spicciola, documenti di filosofia popolare o di pietà idealizzatrice, le iscrizioni tombali, di qualunque epoca, possono suscitare largo interesse, offrire l'occasione alla riflessione, alla meditazione, e anche al sorriso. Costituiscono i mezzi per un sondaggio nelle convinzioni e nelle convenzioni che regolano individui e società: si prestano ad essere lette con occhio misericorde o ironico, con pensosità o con divertimento.

Qualche volta contengono anche spunti di commossa o lucida poesia, tutt'altro che indegni di far parte delle grandi raccolte letterarie ad hoc, il libro settimo dell'Antologia Palatina, la Spoon River Anthology. Un libro come quello che Lidia Storoni Mazzolani ha pubblicato, da Einaudi

(*Iscrizioni funerarie. Sortilegi e pronostici di Roma antica*) non rappresenta, dunque, un prodotto di lusso, una confezione intellettualistica per palati viziati: non è una guida a un museo di curiosità; punta, invece, le luci su un aspetto del mondo latino che vale la pena di conoscere. E a cui, giustamente, ha dedicato intelligente impegno anche divulgativo più di un ricercatore qualificato: lasciando stare il noto libro del Galletier sulla poesia funeraria romana in base alle iscrizioni, basterà ricordare che nella fiorentina collana del Melograno ben tre studiosi hanno curato antologie di iscrizioni cristiane, latine arcaiche, pompeiane.

Nella sua fatica di traduttrice di epigrafi, Lidia Storoni Mazzolani ha fatto ampio ricorso alle più diffuse formule del nostro rituale dei morti: si capisce, dunque, l'affacciarsi dei ben noti « ultimo respiro, rapito, pio affetto, onoranze, diletto, dimora », ecc. Ma questi imprestiti dal lessico di circostanza sono quasi sempre ben inseriti in un discorso d'insieme sganciato il più possibile da certa plumbea retorica funeraria. Tanto che vicino a vocaboli solenni e nobili come « dipartita, stremare, aère » si incontrano espressioni del tipo « la gente bene, essere fuori, fare il tifo, a stecchetto », e persino volute puntatine ironiche, quale, per la povera defunta, l'appellativo « la mia Signora » da parte del marito.

Spesso timbro e colore sono convincenti, si aggiunge un dire emotivamente giusto, di giusta pregnanza: « un pugno di cenere, la dignità di una vita, un'ombra di pietà nel petto » sono alcune delle locuzioni indovinate per vigore e suggestione. Una volta, addirittura, si arriva a un buon endecasillabo: « il ricordo di te durerà eterno ».

Accanto a questi sprazzi di bravura, inevitabili i momenti di calo, di offuscamento: alla base, il desiderio di rendere chiaro al massimo il significato di un latino denso, concentrato. Ne scapitano incisività e rapidità: « l'eredità mi restituì i soldi che gli ho lasciato » è molto distante dall'efficace « nummos mihi reddidit heres ».

Lo stimolo a improntare di evidenza un mondo lontano, a calarlo nella contemporaneità comporta più di un pericolo: la eccessiva modernizzazione non sempre tutela ciò che si vuol salvare; la pen-

nellata più viva crea disarmonia. Come per Ianuarius trasformato in Gennaio: per associazione di idee si viene trasportati nel Sud di oggi, il nome suona troppo napoletano al nostro orecchio. È una trovata menzionare un Giocondo Pecoraio, ma il pecuarius latino è il padrone, l'allevatore di pecore, non il pastore. E l'amore per una data atmosfera altera le dimensioni: « è finita ormai » è una battuta accorata, ma non rispettosa dell'originale che dice semplicemente: « ho parlato anche troppo ». La dichiarazione « ho visitato Vobarno, dov'è sepolto il corpo di Atinio » ha una sua lapidarietà: non riflette, però, la puntuale indicazione « ho visto con i miei occhi il monumento eretto a Vobarno ». « La mia angoscia ne ha tratto sollievo » potenza in alto grado ciò che è semplicemente un'appassionata variante del nostro « chiedo scaccia chiedo ».

La scelta, varia e ricca, delle voci funerarie latine di dolore, di fermezza, di rassegnazione, di saggezza, di ribellione e talora anche di denuncia (il morto accusa un vivo o dei vivi di essere alla origine della sua fine) e di minacce (nei confronti di eventuali profanatori di tombe) è stata curata con molto fervore. E anche con onesto e diligente ricorso a buone fonti d'informazione epigrafica, tra cui i nostri De Ruggiero e Susini, con accenni a dubbi e difficoltà d'interpretazione, con pertinenti richiami a grandi modelli letterari.

Splendida, com'era logico aspettarsi, la divagazione prefatoria di Ceronetti, indiscutibile maestro di prosa elaborata e scintillante, ma sempre carica di sincera passione. Checché ne dicano alcuni perplessi e insofferenti colleghi, l'estro e la fantasia di Ceronetti gli permettono di affrontare antichi autori e problemi in modo magari sconcertante, ma indubbiamente assai fecondo.

UMBERTO ALBINI

## *Critica e filologia*

### **L'avventura di Malombra**

La « Biblioteca di cultura » dell'editore Bulzoni di Roma, dopo un avvio un po' incerto con alteranza di titoli scientificamente diseguali, si sta ora

palesando una delle collane di saggistica più ragguardevoli e vive. Vi spiccano soprattutto alcuni volumi di critica francese, fra i migliori che abbiano veduto la luce sotto il nostro cielo così poco clemente con le letterature straniere. Forse questo dipende dalla consulenza, intuibile anche se non pubblicamente manifesta, che in questo settore particolare della collana ha esercitato un competente raro come Giovanni Macchia. Il fatto è che almeno tre volumi richiamano l'attenzione d'ogni lettore interessato alle cose di Francia: il singolare libro di Jacqueline Risset, *L'anagramme du désir*; la nuova silloge di studi d'Arnaldo Pizzorusso, *Da Montaigne à Baudelaire*; e l'acuto saggio, davvero controcorrente, che la continiana Fausta Garavini ha dedicato al troppo dimenticato Robert Brasillach sotto il titolo *I sette colori del romanzo*.

Ma anche la italianistica ha cominciato da qualche tempo a offrire, in questa « Biblioteca di cultura » di Bulzoni, contributi notevoli: tanto più appetibili in quanto dovuti alla penna di giovani critici pressoché debuttanti. È il caso, ad essere necessariamente veloci, dell'ampia ricerca sul *Teatro del Verga* di Siro Ferrone, di cui abbiamo già discorso in questa rubrica e che ha ricevuto proprio in questi giorni il premio « Giovanni Verga » per la critica letteraria, e dell'asciutto, elegante e polemico saggio di Gino Tellini sul primo Fogazzaro, apparso or ora insieme ad altre pagine vergiane, sveviane e tozziane, e che perciò si intitola *L'avventura di Malombra e altri studi*.

Tellini, che già l'anno scorso aveva pubblicato una elegante lettura stilistica delle novelle di Federico Tozzi, indaga adesso con precisione e impetuosa nettezza la prima prova romanzesca di Fogazzaro illustrando i motivi di strategia letteraria che stanno all'origine dell'opera e i dati dell'elaborazione formale che procurano o tentano di procurare il corrispettivo tematico, linguistico e artistico di quella strategia. Ne risulta così chiarita, nella sua genesi « pratica », oltre che ideale, la « via al romanzo » perseguita sin dalla giovinezza dallo scrittore vicentino, ma da lui affrontata risolutamente soltanto verso i quarant'anni come ultima e decisiva prova delle proprie virtù di narratore, come impegnativa scommessa con se stesso

e con i lettori. Ne risulta fortemente limitato il valore del consenso che i contemporanei espressero su *Malombra*, opera in effetti assai discontinua e straripante, irrisolutamente dimidiata tra «avventura fantastica e dimensione reale», incline soprattutto a cogliere e ad assecondare certo diffuso gusto del tempo, assicurando così, in ogni modo, all'autore quel vasto successo di pubblico che si era fermamente proposta.

In questa stagione forse anche troppo propizia a Fogazzaro, come a tanto nostro mediocre Ottocento, il saggio di Tellini tende dunque a smorzare ogni immotivato ritorno di fiamma; e senza cedere ai modi irriverenti del massacro gratuito, mostra con fermezza l'ambiguità del laboratorio fogazzariano, i suoi pregi ma anche i suoi ben calcolati artifici, le sue occulte operazioni accattivanti.

## Critici e riviste del Novecento

Nella nuova collana di saggistica promossa da Enrico Vallecchi e curata da Giorgio Luti vede ora la luce una raccolta di saggi che Giuliano Innamorati ha dedicato a *Critici e riviste del Novecento*. Si sa che Innamorati è un esperto del Cinquecento letterario, dell'Aretino in specie; ma è anche noto come egli abbia sovente compiuto fruttuose incursioni nel settore ottocentesco e novecentesco. Questo libro accoglie appunto le sue pagine su persone e aspetti culturali del nostro tempo, soprattutto del periodo tra le due guerre, quasi tutte stampate, per la prima volta, nella rivista fiorentina «Paragone», di cui a suo tempo Innamorati è stato assiduo collaboratore e anche redattore.

In apertura troviamo lo studio più ampio e importante del volume: quello dedicato a *Benedetto Croce e la letteratura della nuova Italia*. Qui Innamorati riesce a delineare, sia pure in forma necessariamente scorciata, l'atteggiamento di fondo che Croce ebbe nei riguardi dei nostri autori della fine Ottocento e del primo Novecento (da Fogazzaro a Verga, dalla Serao a Di Giacomo, da Carducci a D'Annunzio, tanto per dire solo di alcuni), e a

indicare anche i limiti di questo atteggiamento: limiti che derivavano, per buona parte, dalla prospettiva ancora ottocentesca e moderata in cui Croce si muoveva, dall'evidente incertezza della sua teoria estetica, ancora imperfettamente elaborata, e infine dal suo gusto di lettore ancora legato sostanzialmente ai modelli carducciani. Consenso e dissenso Innamorati dimostra anche a proposito della rivista «Frontespizio», di cui minimizza certo risoso e ambiguo impegno polemico nelle faccende culturali di casa nostra e di cui valorizza invece la transitoria apertura agli scrittori e critici del dissenso cattolico, cioè agli «ermetici»: Carlo Bo, e la sua *Letteratura come vita*, in testa. Naturale prosecuzione e svolgimento dell'ermetismo è poi considerata da Innamorati l'attività di «Campo di Marte», il quindicinale fiorentino diretto da Alfonso Gatto e Vasco Pratolini e uscito tra il 1938 e il 1939. Di «Campo di Marte» sono posti in evidenza specialmente il rigore morale e stilistico che ne fecero il foglio «più attivo e più schiettamente rispondente alla fisionomia interiore della giovane aristocrazia letteraria italiana».

Affiancano questi studi maggiori altri interventi, d'occasione recensoria, su riviste del passato e del presente: dal milanese «Caffè» dei fratelli Verri ai periodici popolari del Risorgimento, dalla «Critica sociale» alle riviste di Piero Gobetti e al «Politecnico» di Elio Vittorini. Su quest'ultimo Innamorati ha svolto alcune considerazioni degne di attenzione e di verifica ulteriore, opponendosi ai criteri antistorici con i quali Marco Forti e Sergio Pautasso hanno a suo tempo antologizzato e attualizzato il «Politecnico» e indicando invece, dal canto suo, il valore documentario della rivista di Vittorini, il significato culturale e politico che essa ebbe nei giorni dell'immediato dopoguerra. Più dunque che il capostipite delle più recenti riviste letterarie e dei dibattiti tra intellettuali democratici seguiti dal 1950 in poi, il «Politecnico» sembra proporsi a noi, secondo Innamorati, come un appassionato e spesso inesorabile inventario, morale e culturale, di una generazione di scrittori e letterati formati nel decennio 1930-1940 e passati attraverso la sconvolgente esperienza della guerra, se non addirittura come l'ultima rivista dell'ermetismo italiano.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA INGLESE

### Tragedia borghese

Fra i drammi attribuiti a Shakespeare ma rifiutati dalla critica odierna primeggia l'*Arden da Faversham*, in italiano tradotto da Diego Angeli e poi da Gabriele Baldini (dal primo nel suo *Opere attribuite a Shakespeare*, I, Milano, Treves, 1934, dall'altro in *Teatro elisabettiano*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1948). Fu attribuito a Shakespeare da un erudito locale, di Faversham, nel Kent, nel 1770, ebbe fortuna fra i romantici ed ancora fra noi, tant'è vero che André Gide ne diede una sua libera traduzione (in « Cahiers du Sud », 10 settembre 1933); e sebbene nessuno più pensi ad attribuirlo a Shakespeare, la sua fortuna continua non soltanto letteraria: lo si rappresenta ancora in Inghilterra, e in Italia è stato portato in scena anche l'anno scorso. Ne è uscita ora a Londra, nei « Revels plays » di Methuen, un'ottima edizione critica ed annotata a cura del professore americano M. L. Wine.

Oltre al suo valore drammatico, l'*Arden da Faversham* ha anche una sua preminenza nella storia della letteratura inglese: sarebbe questa, infatti, la prima « tragedia borghese » del teatro elisabettiano, la prima tragedia nella quale i personaggi, pur essendo « borghesi », parlano in versi ed han nobili sentimenti e morte nefanda, appunto come i re e le regine. Sarebbe forse bello poter attribuire a Shakespeare anche questo primato, come se quello poetico non gli bastasse; però questo non è possibile, né è possibile, benché sia stato tentato, attribuirlo ad altro scrittore noto; tuttavia, chiunque ne sia stato l'autore, l'*Arden da Faversham*, benché non poetico, è un dramma ben forte e ben costruito.

Il fatto è avvenuto davvero: Thomas Arden (pare sia questa la grafia esatta del nome) era un ricco ed anziano proprietario di Faversham che la sera del 15 febbraio 1551, alle sette, fu assassinato in casa propria da un sicario assoldato dalla sua giovane moglie Alice e dall'amante di lei, Thomas Mosby, sarto, con la complicità di un certo Greene,

sarto anche lui, e della propria sorella, di un servo, di una serva, e forse anche di un orefice del paese, nonostante che Arden compiacesse la moglie fino a permetterle di tenersi in casa l'amante, anzi (secondo una cronaca contemporanea) « di nutrirlo con vivande delicate e con sontuoso apparecchio ». Gli assassini, però, furono presi e condannati a pene orribili da sopportarsi in luoghi diversi: la moglie e la serva andarono al rogo, una a Canterbury e l'altra a Faversham; a Canterbury fu impiccato anche l'orefice, forse innocente; Mosby (l'amante) e sua sorella furono impiccati a Londra; poi ancora a Faversham furono impiccati il complice e il servo: quest'ultimo, a pena della sua infedeltà, fu anche squartato e bruciato. Il sicario, preso più tardi a Flessinga, in Olanda, per altri delitti, fu bruciato sulla graticola.

Thomas Arden era un borghese importante, ricco e amico di grandi e potenti signori; furono però l'atrocità del fatto (assassinato dalla moglie ed in casa propria) e la varietà degli atroci supplizi a farne una cosa d'importanza quasi nazionale, tanto importante che anche Holinshed, venticinque anni dopo, ne narra la storia nelle sue *Cronache d'Inghilterra, di Scozia e d'Irlanda*, dicendo anche, però, di ben sei tentativi d'assassinio ai quali la vittima era sfuggita quasi miracolosamente. È questa la fonte diretta del nostro *Arden da Faversham*, scritto e rappresentato intorno al '90 e dato alle stampe anonimo nel 1592.

Il dramma segue le *Cronache*: vi si vede prima Arden arricchirsi, poi il tradimento della moglie, si senton tramare gli assassini e li si vedon fallire a Londra e lungo la via del ritorno, si sente tramare e si vede riuscire l'assassinio in casa, che avviene al momento in cui Arden si sente sicuro e dell'amore della moglie e della propria persona (un viaggio era allora sempre un pericolo). Ma nella sua casa, mentre gioca sereno a tavola reale con Mosby, tutti gli saltano addosso, l'uccidono, e sul cadavere inferisce la moglie. Dopo la morte di Arden la tragedia si conclude rapidamente: sopraggiunge il

bargello che scopre il delitto e arresta i familiari colpevoli; della cattura del sicario fuggito e dei supplizi di tutti riferisce un vero amico in epilogo.

Non vi è dubbio che per il pubblico elisabettiano, amante della « tragedia di orrori » (si pensi alla *Tragedia spagnola* di Kyd, al *Tito Andronico* di Shakespeare e, perché no?, anche all'*Amleto*), la scena dell'assassinio era la scena culminante; ed infatti una tarda edizione dell'*Arden da Faversham* (del 1633) la riproduce in silografia mostrandoci Arden imbavagliato e gettato a terra, un sicario che lo trafigge, Mosby trionfante, Alice e tutti i suoi complici con enormi spade e pugnali in mano. Ma il dramma ha qualcosa di più: non diviso in atti, può essere però come diviso in due parti: e nella prima, quella degli assassinii mancati, l'effettiva *suspense* teatrale si approfondisce in un senso drammatico della procrastinazione. Arden (che nella tragedia non è consenziente affatto) procede ignaro e innocente fra le oscure trame dei suoi nemici parlando sommesso e pacato, in tono toccante, del suo affetto per la moglie, dei suoi timori, della minaccia al proprio onore; e dalle sue improvvise salvezze ci vien quasi il senso di una misteriosa protezione divina, di una segreta, candida santità della vittima. Poi, invece, una sua improvvisa crudeltà: il rifiuto a un marinaio che s'imbarca di lasciar che la moglie ed i figli godano almeno i frutti di una piccola terra che Arden gli ha usurpato senza i quali moriranno di fame. Dal rifiuto sprezzante di Arden la maledizione del marinaio; e da allora la seconda parte del dramma.

Quest'atto crudele era stato accennato anche da Holinshed perché proprio nel campo del marinaio era stato sepolto il corpo di Arden; anzi Holinshed ne trae la morale annotando: « Dio ascolta le lacrime dell'oppresso e ne fa vendetta, vedetene l'esempio in Arden »; ma all'anonimo autore la maledizione serve anche a mutare il tono del dramma che da patetico si fa torbido. Scompare ora l'aura di vittima innocente che il personaggio di Arden

gli aveva preso sotto le mani, e proprio da allora anche il personaggio di Alice si fa più complesso. Mentre Mosby si intepidisce e già divisa di ucciderla dopo sposata per timore di imprudenza e per voglia di impossessarsi delle ricchezze di lei, l'amore di Alice si fa passione, si carica, nella sua casta retorica elisabettiana, di un fondo di sensualità, sì che anche il suo odio per il marito si fa più impaziente e più aspro, le sue finzioni coniugali contrastan più forte, e già si prepara l'inferir sul cadavere.

Il senso di procrastinazione nella prima parte, la complessa crudeltà di Alice nella seconda, non possono non far pensare all'*Amleto* e al *Macbeth*, per non dire dell'assassinio del protagonista a mezzo dramma che potrebbe ricordare a noi il *Giulio Cesare*; e qualche altro paragone si potrebbe anche fare: per esempio fra la scena del barcaiolo nell'*Arden* e quella dei becchini del primo e quella del portiere nel secondo. Ma queste son opere dello Shakespeare maturo, troppo tarde di quasi dieci anni per il nostro dramma, e per di più sono opere dello Shakespeare già grande poeta laddove nell'*Arden* di poesia non ce n'è: dove l'ignoto autore l'avrebbe voluta c'è invece della retorica marloviana — l'infusso di Marlowe è infatti sensibile in tutti i drammi del periodo, anche in quelli del giovanissimo Shakespeare. Ma per essere un dramma del giovanissimo Shakespeare, di uno Shakespeare cioè che non ha ancora acquistato né il senso della costruzione drammatica né il senso della tragedia (la sua prima tragedia sarà infatti la *Giulietta e Romeo*, commedia lirica a fine infelice), l'*Arden da Faversham*, mi si perdoni il paradosso apparente, è un dramma fatto troppo bene. Chi l'ha scritto (perché l'ha scritto una sola persona — e qui non concordo col Wine) non era affatto poeta, ma era sì un drammaturgo che sapeva il proprio mestiere, che il senso della tragedia l'aveva, anche se i suoi personaggi non sono né re né regine.

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### La Storia del Teatro d'Europa di H. Kindermann

Dodici anni fa, esattamente nel n. 20 di questa rivista davo il primo annuncio di una grandiosa *Storia del Teatro d'Europa* (*Theatergeschichte Europas* per i tipi dell'editore Otto Müller di Salisburgo) intrapresa da H. Kindermann, notissimo studioso, allora ancora direttore dell'Istituto per la Storia del Teatro della Università di Vienna. Ora egli ha smesso di insegnare, ma non di lavorare. I cinque volumi di allora sono divenuti nel frattempo dieci e arrivando ormai sino ai tempi moderni meritano una parola, almeno sino a un certo punto, conclusiva. Si pensi che i volumi sono andati via via ingrossando tanto da esigere per certi periodi due volumi interi e nutriti come si vedrà da questo elenco più preciso: vol. I *Antike und Mittelalter*; vol. II *Renaissance*; vol. III *Barockzeit*; vol. IV *Aufklärung-Romantik* (Prima parte); V *Aufklärung-Romantik* (Seconda parte); VI *Romantik*; VII *Realismus*; VIII *Naturalismus-Impressionismus* (Prima parte); IX *Naturalismus-Impressionismus* (Seconda parte); X *Expressionismus-Moderne*. Se si considera che alcuni di questi volumi vanno sulle 1000 pagine e in caratteri minuti raccolgono una bibliografia gigantesca, divisa per sezioni (per i singoli paesi) e che spesso, quando ciò era possibile, in fondo al libro c'è perfino un elenco delle prime rappresentazioni di ogni opera teatrale, occorre subito ammettere che questo lavoro non par neanche attuato da un solo uomo e che questa *Storia del Teatro d'Europa* dovrebbe trovarsi non solo nella biblioteca di ogni studioso dell'argomento, ma soprattutto in ogni biblioteca pubblica che aspiri a una certa completezza di informazione e ove non le venga dato l'ostracismo soltanto perché è scritta in lingua tedesca, una lingua cioè poco diffusa tra i nostri studiosi e specialisti. La *Storia del Teatro* di Silvio D'Amico, che pure ha una età venerabile, viene continuamente letta e perfino ristampata; quella del francese Moussenac è stata perfino tradotta in italiano; quella del tedesco Paul

Fechter tratta la *Storia del Teatro europeo* (*Das Europäische Drama*) ma solo dal Cinquecento in su. La prima e l'ultima sono in tre volumi, quella del francese in uno solo. La quantità di notizie, di informazioni, di note, di interpretazioni che questa opera del Kindermann offre è talmente grande, che le va dato il primato sulle altre, se non altro a titolo di consultazione. Ma nell'ambito delle più che 9000 pagine che questo lavoro ci offre, ci sono anche delle « scoperte » anche se questa parola va adoperata con qualche prudenza, e sono nell'ambito della scenografia, della coreografia più che dell'analisi letteraria. Mi permetto di ricordare al lettore alcune affermazioni che a proposito di quest'opera facevo circa 12 anni or sono; non per compiacenza, ma semplicemente perché rispecchiano un convincimento, che si è venuto sempre più confermando in me alla conclusione di questo decimo volume. Scrivevo allora: « L'opera teatrale non è soltanto un fatto letterario, ma anche uno spettacolo: entra così più facilmente (come avrebbe detto il Croce) nella storia della cultura; e fermenti religiosi, politici e sociali vi si rispecchiano più facilmente che in altre forme. È giusto quindi quando è possibile, che il teatro, specie quello europeo si consideri nel suo complesso, in quanto ha, per l'epoca più recente, le sue radici, specie presso i popoli che prima non ne avevano la più pallida idea — e come ebbe già a proclamare Silvio D'Amico — nella rappresentazione liturgica della Passione di Cristo. « Questo enorme lavoro, che si può paragonare forse solo alla nostra ottima *Enciclopedia del Teatro*, compilata da un nuvolo di collaboratori, non sempre d'accordo tra di loro, è destinata a restare una pietra di paragone nell'ambito della Storia del teatro ».

Detto questo e confermata definitivamente la validità di questa gigantesca opera, lo spirito mefistofelico che anima sempre un po' la penna del critico suggerisce qualche osservazione, più che qualche critica. Naturalmente il Kindermann per certi paesi più lontani degli altri dalla sua patria,

l'Austria, ha dovuto valersi degli scritti altrui e qui non sempre ha avuto la mano felice. Questo vale specialmente per la letteratura o meglio il teatro italiano moderno. Mentre nei rispettivi volumi è dato il loro giusto posto al teatro italiano del Rinascimento, alla commedia dell'Arte, a Goldoni e ai goldoniani, perfino a quel fenomeno grandioso, che mise la lingua italiana al primo posto per tre secoli, dal Seicento al Novecento, cioè all'opera in musica — e questo è un fatto altamente apprezzabile, perché non consueto nelle storie del teatro — non ci pare che sia stato dato il giusto merito all'opera teatrale di Luigi Pirandello. Il Kindermann insiste sui « Sei Personaggi » che è, dal punto di vista scenico opera di « rottura » più evidente, ma forse non la più geniale, la più profonda del drammaturgo siciliano. Non so, cito un po' a caso, ma l'*Enrico IV*, *Come prima, meglio di prima*, *Il piacere dell'onestà*, perfino *Così è se vi pare* con quella conclusione ambigua che lasciava a suo tempo sospeso e deluso il pubblico e oggi si incontra in tante opere teatrali moderne, sono lavori psicologicamente, moralmente e anche socialmente a volte di maggiore profondità dei *Sei personaggi*. Sembra che l'Autore più che sull'espressione letteraria giudichi un dramma, una commedia, dal chiasso che ha suscitato, più, insomma, che dai reali suoi valori poetici. È il criterio di uno storico del teatro più che di un giudice degli autentici valori poetici di un certo teatro in una certa epoca. Va da sé che il Kindermann dia ampio spazio alle vicende del teatro austriaco, che egli conosce a fondo, sin nei suoi più minuti particolari. Non che si reclaims, secondo un gusto ormai sorpassato una storia di « eroi », cioè di prime figure al posto di una storia dello spettacolo: i tempi ci parevano ormai maturi perché le due cose si potessero fondere: che cioè dalla storia di una rappresentazione, di uno spettacolo potesse risultare in maggior rilievo il valore poetico e letterario di un singolo autore, di un intero movimento.

Un altro piccolo appunto riguarda le illustrazioni, che in una Storia del Teatro, come si immagina facilmente, sono necessarie. Ma qui sono troppe e spesso sono (per il teatro relativamente moderno) delle riproduzioni di fotografie già un po' stinte,

e poi di una quantità di attrici, cantanti, cantori e attori di cui si è persa la memoria. Kindermann ha sfruttato tutta la enorme quantità di iconografia che ha accumulato con pazienza per lunghi anni nel suo Istituto, ma se avesse fatto una cernita più severa e soprattutto più efficace, la sua opera specie negli ultimi due volumi, ne avrebbe guadagnato molto. La casa editrice Otto Müller ha provveduto a stampare su bellissima carta questi dieci volumi dal 1957 al 1974 (Salisburgo); colle illustrazioni è stata una impresa molto impegnativa, di cui le va data lode.

Lo spirito mefistofelico si sente ormai placato e raccomanda con assoluta sincerità questa *Storia del Teatro d'Europa* di H. Kindermann a tutti gli studiosi e specialisti e anche a tutti coloro che si appassionano per il teatro.

### R. M. Rilke: *Lettere a Sidonia*

Le opere di Rilke sono ormai consacrate in sei grossi volumi in carta velina (Casa Editrice Insel, Wiesbaden ora Francoforte s. Meno 1955-1966) di circa 600 sino a 700 pagine l'uno. Ma il poeta affermò più volte, quando era in vita, che molto della sua opera si trovava nelle migliaia di lettere che aveva scritto e qua e là anche pubblicato (come la *Lettera a un giovane poeta* o la *Lettera a una giovane donna*). Così, dalla sua morte in poi, i volumi e i carteggi, sia pur colla interruzione della guerra, si sono venuti accumulando né accennano a terminare. La raccolta di queste lettere si presenta certo più complicata di quella delle opere, oggi, perché gli originali si trovano sparsi per il mondo e a volte senza conoscere gli spunti, le allusioni che vi si trovano da parte del poeta o dei corrispondenti (ancor più dispersi di quelli dello scrittore) non si comprendono alcuni passi, sicché a ogni volume va allegato al minimo un bagaglio di note, quando non si voglia, come si è fatto alcune volte, pubblicare tutto il carteggio invece che le sole lettere del poeta, il che sembra la soluzione più logica, non solo in questo caso, ma sempre. Tra i volumi pubblicati uno ha recentemente attirato la nostra attenzione: le lettere indirizzate dal

poeta dal 1906 alla sua morte alla baronessa Sidonia Nádherný von Borutin (R. M. RILKE: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin*, Casa Editrice Insel, Francoforte sul Meno 1973). Le lettere di Rilke, senza contare le note e la bella presentazione di Bernhard Blume occupano più di 350 pagine, non si potranno dunque più trascurare quando si vorrà tracciare una storia della vita del poeta. Intanto una osservazione: la attività epistolare di Rilke si esercitava di preferenza colle donne. Sono loro che ricevono il maggior numero di lettere da lui. Basti ricordare Lou Andreas-Salomé (di cui è stato pubblicato l'intero carteggio in un volume, Zurigo e Wiesbaden 1952); i due volumi del carteggio colla contessa di Thurn e Taxis (Zurigo 1951) che lo chiamava « Doctor Seraphicus » e l'ospitò più volte nel suo Castello di Duino vicino a Trieste, e da cui ha origine il titolo delle sue famose *Elegie Duinesi*; e poi via, via le lettere alla moglie (poche), a Katharina Kippenberg, moglie del suo maggior editore, a Gudi Nölke, a Lou Albert-Lazare, a Magda von Hattingberg, alla pittrice russa detta Merline, a una donna incontrata per caso in treno: insomma l'elenco potrebbe continuare ancora e non sarebbe mai completo. Del resto ci sono le bibliografie, una assai completa e non vale la pena di insistere su questo punto. Piuttosto varrebbe la pena di chiedersi come mai gli uomini, i poeti di primo piano, come George, che conobbe Rilke a Firenze e Hofmannsthal, che lo aiutò durante la guerra del 1914-1918 (Rilke essendo nato a Praga, in quella che allora si chiamava Boemia, era di nazionalità austriaca, come Kafka e Werfel) e altri fuori della Germania con cui ebbe intensi rapporti, anche di amicizia, come Valery, Gide, Verhaeren, senza contare tutti i contemporanei di qualsiasi nazione non abbiano lasciato una documentazione importante nell'epistolario rilkiano. La verità è che gli uomini — il poeta lo disse diverse volte — anche se geniali, non lo interessavano, per quanta stima ne avesse. Nelle donne invece egli trovava una comprensione, una personalità che, pur conservando una certa indipendenza, era disposta a subire tutto il suo incanto di uomo e di poeta e gli dava quel calore, senza di cui gli era quasi impossibile lavorare, scrivere, cioè

esplicare in tutto quella vocazione a cui si sentiva chiamato. Che poi ai sentimenti di amicizia e di affetto si mescolassero e si unissero a volte anche impulsi di amore era comprensibile, ma non assolutamente necessario. Con Lou Salomé (che come si sa, gli dette il nome con cui divenne poi celebre, Rainer Maria invece del nativo René) ci fu una stagione amorosa, ma poi l'amicizia continuò ininterrotta sino alla morte del poeta. Così l'epistolario di Rilke diverrà, nella sua edizione completa, una specie di grande « Galleria femminile » dove non campeggerà la figura di nessun uomo, se non quella del poeta stesso.

Con questo non si vuol dire che Rilke fosse una specie di Don Giovanni, camuffato nella sua sensualità dalla interiorità tedesca: il ritratto non risponderebbe a verità. Anche perché nel poeta lavorava soprattutto l'immaginazione, la fantasia. Tipico il caso di Magda von Hattingberg (Benvenuta, come la chiamava lui), cui egli scrisse delle lettere struggenti, senza muoversi mai per andare a conoscerla meglio, dopo una prima fuggevole presentazione. Quando finalmente giunse l'anelato giorno dell'incontro Rilke gentilmente, ma senza nessuna plausibile ragione, abbandonò con una scusa il campo e se ne andò: la realtà come tante altre volte aveva sconfitto il sogno. Dopo queste premesse si chiederà: e queste lettere in che senso vanno intese? Prima di tutto c'è un pizzico di snobismo, in questo poeta, nel preferire i castelli e le donne titolate, specialmente se non sposate. Ma è un piccolo vizio. In realtà egli si legò colla baronessa Sidonia Nádherný di una forte amicizia nelle tre settimane in cui si trattene al castello di Janovic nel 1910, leggendo dalle proprie opere e da quelle dei poeti preferiti, facendo passeggiate nel parco e prendendo il tè. I due erano soli o quasi. Ma non pare che sia sorto in quella occasione — che poi fu l'ultima — un amore tra di loro. Nei diari della baronessa, che sono stati miracolosamente ritrovati in Cecoslovacchia, ma non pubblicati, ella si chiede a un certo punto se per caso non sia innamorata di Rilke e raccomanda a sé stessa dal non lasciarsi prendere dal suo fascino. Ma c'era un altro frequentatore del castello che faceva certo da protettore: Karl Kraus, lo scrit-

tore satirico più violento di quel primo quarto di secolo, autore della rivista *Die Fackel* (*La Fiaccola*) che ora si sta ristampando, perché si è riconosciuta l'importanza che ha avuta nella vita intellettuale dell'Impero austro-ungarico. Il poeta puro e il satirico si stimavano, ma cercavano di star lontani l'uno dall'altro, per ragioni di temperamento. E Kraus veniva più di frequente a Janovic. La situazione si capovolve quando, alla fine della guerra del 1918, la baronessa, nell'ambito della riforma agraria venne espropriata. L'ambiente che aveva tanto affascinato il poeta al primo incontro e poi nel 1910 non c'era più, Kraus viveva duri giorni a Vienna, Rilke girovagava finché non trovò il mecenate svizzero che gli concesse di abitare in un castello (*Chateau de Muzot*) ove il poeta scrisse le

sue ultime opere, ma che in realtà non era che una vecchia e piccola torre. Fa piacere vedere che pur da lontano e dopo tutte le vicissitudini superate il poeta e la baronessa si sieno come sentiti più ravvicinati dalla sventura (relativa, naturalmente) e che la corrispondenza si sia fatta più intensa, tanto che l'ultima lettera di Rilke è stata scritta dal sanatorio, ove poi morì. Alcuni brani poetici d'occasione e alcune citazioni italiane abbelliscono il testo: c'è tutta una lettera e una poesia di Gaspara Stampa che il poeta copia per la sua corrispondente. E a Roma d'improvviso, ascoltando il canto degli uccelli al mattino gli viene in mente un famoso verso di Leopardi (che Rilke non ama) e lo trova perfetto: «Odo augelli far festa».

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA ISPANICA

### «Latino Americana, 75 narratori»

Un gruppo di narratori dai nomi complicati, García Márquez, Vargas Llosa, Borges, Cortázar, Asturias, Donoso, Puig è diventato, nel giro di un decennio, noto a tutto il mondo occidentale, comunque ben al di là della nativa America Latina. Questo romanzo dell'America centro meridionale attrae oggi lettori e studiosi di tutti i tipi, ivi compresi coloro che, nei riguardi di altre letterature, non sembrano nutrire fiducia per l'avvenire del romanzo stesso. A che attribuire simile fenomeno e quanto esso dipende dalla qualità intrinseca e originale della narrativa latinoamericana e quanto dalle condizioni del Terzo Mondo sottosviluppato e depresso ma ormai giunto alla ribalta dell'interesse storico, politico, sociologico oltre che etnologico e strutturalistico della scienza attuale? Quanto, in certo senso, questo è dovuto anche alla «cattiva coscienza» dell'Europa e alla sua sfiducia nei propri mezzi espressivi?

Tutte queste domande sono sottese alla creazione dell'antologia ora edita da Vallecchi, a cura di

Franco Moggi, dal titolo *Latinoamericana*. Titolo un tantino ambizioso perché riporta subito alla mente la, peraltro non dimenticabile, *Americana* di Elio Vittorini e dell'ante guerra. E titolo forse anche impreciso. La «brasilità», infatti, intesa come ricerca di espressione dell'«*homo novus*» brasiliano, colto tra una natura opprimente e fagocitante e strutture modernissime, quell'uomo «senza qualità» che scoprì il *Modernismo* del 1922 non ci sembra, nonostante opinioni critiche diverse, assimilabile alla sensibilità del resto dell'America Latina se non nelle sue manifestazioni letterarie abbastanza superficiali di regionalismo e urbanizzazione. Anni fa, fu Octavio Paz a indicare come, al di là delle differenze linguistiche, di peso poi non indifferente, si trattasse di evoluzioni diverse. Ma tant'è: per praticità, seguendo l'opinione corrente comune, prendiamo pure in considerazione l'America Latina intera, inclusa la narrativa di Portorico.

Diciamoci, però, e questo in modo assai chiaro, che, per esprimersi e imporsi, essa vuole il romanzo a lungo respiro, e proprio qui sta la sua sorprendente grandezza, il romanzo, per intendersi, tipo

*Cent'anni di solitudine, L'arpa verde, I fiumi profondi, L'osceno uccello della notte, Grande sertão: veredas*, rispettivamente di García Márquez, Vargas Llosa, Arguedas, Donoso e Guimarães Rosa. E che, in questo senso, il racconto, qui inteso come « spazio adatto alle verifiche », può servire soltanto per i maestri argentini del fantastico e per quei pezzi di García Márquez, che entrano poi in un grande arazzo. Qui i narratori sono ben settantacinque: larga scelta che lascia però da un canto, senza alcuna spiegazione, un precursore come Quiroga, un piccolo classico come Puig, artisti quali Murena e Scorza e altri.

Da queste milleottantaquattro pagine, raccolte con grande e aggiornato scrupolo bibliografico, nasce, tuttavia, e diversamente non avrebbe potuto essere, un'immagine, un paesaggio, un'emozione dell'America Latina, nelle sue tante sfaccettature, nella sua vicenda al contempo così piena e priva di storia, nelle sue città tristi, nella sua vastità atroce, nel suo intrecciarsi a tutt'oggi inspiegabile di radici, destini e sensibilità diverse e condannate alla convivenza. E i testi critici, ancorché si accavallino in un discorso che è totalmente comprensibile soltanto agli esperti, sono tutti di ottima fattura, sia che trattino, come fa il saggista brasiliano Cândido, di letteratura e sottosviluppo, sia che ci parlino, come accade per il cubano Retamar, di « America meticcica », sia che gli ultimi

cinquant'anni siano visti, secondo l'analisi di Angel Rama, e assai giustamente, in larghi blocchi letterari storici e sociologici.

Ma, ai nostri fini, a rispondere alla domanda sottesa fin dall'inizio: « Perché, il romanzo latino-americano? » serve soprattutto il breve testo di Mario Luzi. È l'unico che si ponga dal punto di vista europeo, chiedendosi non perché ci sia un boom, non perché si parli di una cosa più che di un'altra, ma semplicemente perché questa narrativa sia, di colpo, assurta al rango di *Weltliteratur*, a rango mondiale. Egli afferma: « La mobile e sempre un po' vertiginosa apertura che (essa) permette, approfondisce e rende complessa la visione attuale del mondo non solo latinoamericano ». E ancora: « La letteratura dell'America latina non è « primitiva », ma superadulta per avere macinato e assimilato tutti i frutti dell'esperienza e della sottigliezza prodotti da parecchie tradizioni. Investendo la sostanza caotica e immobile, ingenua e putrescente del mondo che la promuove essa spiega tutta la lucidità, l'ampiezza e la freschezza d'invenzione che occorrono per non tradirla e per scavarla in profondo, ma nello stesso tempo mostra una coscienza esperta della situazione dell'uomo illuso e sconfitto dagli inganni della storia e dai suoi propri limiti in ogni stagione, a ogni latitudine ».

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### Nabokov, gioco e parodia

Sulla scorta delle indicazioni fornite, tra il serio e l'ironico, dallo stesso scrittore, qualcuno ha proposto di risolvere i romanzi di Nabokov in chiave di partita a scacchi, gioco di cui l'autore di *Lolita* è una riconosciuta autorità, o per lo meno di diagrammarli in questo senso (si veda il saggio — con rigorose illustrazioni — di Strother B. Purdy, *Solus Rex: Nabokov and the Chess Novel*, in « Mo-

dern Fiction Studies », XIV, 4). S'intende che Nabokov riprende uno schema presente nell'*Alice* di Lewis Carroll da lui tradotta in russo, ma andrebbe rammentato che una normativa non dissimile presiede ad alcune prove narrative russe degli anni Venti, come *La mossa del cavallo* di Sklovski.

Una seconda indicazione dovrebbe tener presente la ben nota competenza scientifica di Nabokov nel campo dell'entomologia, che focalizza un interesse organico, per oggetti e personaggi, avvi-

cinato da qualche critico all'atteggiamento « biologico » di Cecov, appassionato lettore di Darwin oltre che medico (su questo tema non accessorio rimandiamo all'eccellente saggio di Simon Karlinsky, *Nabokov and Chekov: the Lesser Russian Tradition*, in *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes*, a cura di Alfred Appel Jr. e Charles Newman; Cleveland, 1970). Ora che un graduale cammino a ritroso ci riporta i primi esemplari della narrativa di Nabokov, sullo spartiacque tra russo e inglese, questi rilievi divengono quanto mai pertinenti.

In ordine di tempo, l'ultima opera riesumata da Nabokov e prefata per l'occasione si intitola in russo *Otchayanie* e in inglese *Despair*. Pubblicata a puntate nel '34 e in volume nel '36 dalla casa editrice russa Petropolis a Berlino, dove il romanzo era stato scritto, *Otchayanie* fu tradotto in inglese e edito a Londra da John Long nel '37 senza molto successo. Nel '65 Nabokov ha curato una riedizione e l'ha introdotta con una serie di giustificazioni freddamente beffarde, non senza un pesante attacco a Sartre, colpevole di una recensione definita senza troppi giri di frase « stupida » dall'autore. Nabokov si preoccupa di dissipare l'immagine di una presenza di echi della guerra e dell'emigrazione nel libro che, come gli altri suoi, « non reca alcun messaggio tra i denti, come un cane ». D'accordo, nel senso che l'incidenza dell'ambiente russo bianco ha scarso peso nel romanzo (tradotto ora in italiano da Bruno Oddera, *Disperazione*, e pubblicato da Mondadori). Meno d'accordo su taluni reperti che sembrano invece riferibili — come accennavamo prima — a matrici culturali russe.

Nabokov — lo sappiamo bene — rinnega ogni legame letterario e ogni filiazione, e insiste nel dichiarare di avere, solo, inventato se stesso. Anche questa rivendicazione si può accettare, a patto di mettersi d'accordo sui termini: il gioco di Nabokov comporta l'assunzione, parodistica e ironicamente rimescolata, di un numero rilevante di « fonti », che andranno progressivamente arricchendosi. Basti pensare a *Ada*, che su una struttura mediata dal *Garden* del seicentesco Marvell, innesta tutta una serie di variazioni sul tema che

arrivano fino a Flaubert. Ma proprio di *Lolita* si è osservato a proposito che la parodia costituisce un elemento portante indispensabile, il suo interno contravveleno.

*Despair* sembra una sorta di prova generale della narrativa di Nabokov: persino nei suoi aspetti più meccanici e, a lungo andare, irritanti, contiene una vera e propria dichiarazione di principi, un atto di fede nella letteratura in quanto tale, gioco ma — significativamente — « amore »; letteratura non contaminata, continua autodefinizione e autodifesa, con una smorfia finale che la nega in quanto categorizzazione e ne propone la disponibilità aperta. Si comprende allora il motivo per cui, in anni abbastanza vicini a noi, un largo settore dell'avanguardia europea abbia appropriato Nabokov ad onta del fossato ideologico che da essa lo separava. I meccanismi esistenziali messi a nudo nel romanzo valgono chiaramente in quanto meccanismi della letteratura stessa, accettati nel loro complesso funzionamento e verificati con preciso distacco, onde il titolo stesso viene costantemente smentito nel corso del libro e diviene accettabile sotto il profilo appunto del gioco. Il protagonista del romanzo si dispera, mentre si diverte un poco masochisticamente, a disporre e a scompigliare i fili di una trama estensivamente e ostinatamente digressiva: risiamo alla lezione dei formalisti, e in particolare allo Sklovski di *Teoria della prosa*.

Intanto, Nabokov si balocca con la vecchia tematica del sosia e del *double*. Il suo Hermann non incontra un sosia, ma *crede* di incontrarlo. Ne deriva che, mentre la situazione del *double*, da Poe a Conrad alla tradizione russa ottocentesca, per eccellenza provoca una tensione drammatica e psicologica, una insopprimibile angoscia, in *Despair* non superiamo un grottesco nel cui contesto persino il finale omicidio rientra nelle regole del gioco, non acquistando mai spessore drammatico o tragico. La mimesi parodistica di Nabokov include un virtuosistico scherzo conclusivo sul romanzo giallo, con un delitto perfetto rovinosamente imperfetto e maldestro, l'arrivo della polizia per l'arresto del protagonista assassino, la metamorfosi di quest'ultimo in un crescendo dichiarata-

mente cinematografico. sino a un illusionismo di cartapesta, a un posticcio — appunto — cinematografico: una grande capriola dopo la quale tutto può ricominciare daccapo. Giacché ciò che conta è lo Hermann che fa e disfa se stesso e la propria vita a gara con l'autore che si comporta nello stesso modo con il personaggio e la storia, secondo le norme digressive identificate da Sklovski in Sterne. Ossia, il trionfo del non finito, atto sessuale di continuo interrotto.

La caratteriologia del romanzo corrisponde al gioco interno predisposto dall'autore. A parte Hermann, così sovraneamente e fastidiosamente annoiato o deluso o disgustato ma peraltro in grado sempre di controllare le situazioni che inventa quali capricci senza rimanerne mai del tutto invischiato (sogni dai quali si trova in grado di svegliarsi a piacimento, con ovvia ironia nei confronti della psicanalisi), gli altri personaggi appaiono veri e propri sottoprodotti narrativi, figure sovraneamente piatte e incomplete, fondamentalmente banali, quasi che si trattasse di ritagli di altri libri utilizzati in funzione di riempitivo. Essi esistono soltanto per fornire spazio di manovra al protagonista, per dargli la battuta e ribadire la fondatezza del suo egotistico solipsismo.

Lo Hermann di *Despair* illustra dunque la prima fase della narrativa di Nabokov sotto molti punti di vista. Da un lato, il personaggio assume una fisionomia in quanto non si definisce, ma si costruisce da sé, alibi per lo scrittore che rifiuta la parte dell'artefice onnisciente e designa il carattere principale del libro ad assumere le sue prerogative; aggiungiamo che, oltre a costruirsi, Hermann si osserva. Dall'altro lato, *Despair* respinge una dimensione corrente di realtà. Interessa fino a un certo punto, se presa alla lettera, la dichiarazione di Nabokov di non voler proporre alcun messaggio; se mai, siamo chiamati a verificare l'operazione reificante dell'autore, il suo privilegiare la letteratura senza permettere che la realtà o l'ideologia *autre* la inquinino. Di più, la presenza di cattivi artisti tra i personaggi del libro rivela parzialmente il disprezzo di Nabokov per la cattiva

letteratura, che per lui è sostanzialmente tutta la non-letteratura. Se, a dispetto della riluttanza di Nabokov a identificare addentellati, si fosse tentati di scorgere in *Disperazione* un precedente, verrebbe fatto di fatto di pensare all'«occhio» del *nouveau roman*.

Un sommario discorso sul linguaggio di Nabokov e sul suo sviluppo, qui ancora sperimentalmente embrionale come la qualificazione caratteriologica (che tenderà a sistematizzarsi, a diventare sistema bloccato nelle opere successive, con sempre maggiore complessità ed estensione), si lega al problema della «americanità» dello scrittore. Nabokov ha insistito spesso — anche in un colloquio con l'autore di queste note — sulla propria appartenenza alla letteratura americana, o per lo meno sulla sua accettazione dell'etichetta di scrittore americano. Per *Despair* la classificazione sembra decisamente prematura, anche se il trasferimento, o piuttosto la sottile osmosi, tra russo e inglese, denuncia un ripensamento delle strutture non soltanto sintattiche. Nabokov sta abbandonando una area linguistica che investe altre costanti, e costruendosi un universo che della sua preistoria di scrittore mantiene alcuni presupposti, innanzitutto l'idea di letteratura.

La relativa semplificazione della prosa di Nabokov ai tempi di questo romanzo prelude a una rielaborazione meno deliberatamente ambigua ma pur sempre percorsa dalla intenzione di esercitare un *bricolage* che chiede una decifrazione corrispondente alle regole del gioco, che esige dalla controparte la stessa meditata attenzione del giocatore di scacchi, la stessa coscienza di non cadere nelle trappole che gli vengono tese. In questo senso va riconosciuto che un dato tipo di sperimentazione ha trovato negli Stati Uniti un terreno favorevole specie nel secondo dopoguerra. L'americanità di Nabokov, la cui identificazione sta in se stesso quale sezione aurea di una tradizione largamente cosmopolita, si riscontrerà dunque nell'essere riconosciuto da una generazione successiva quale maestro di bottega.

CLAUDIO GORLIER

## LETTERATURA RUSSA

### Una settimana di Petr Vasil'evič

Vladimir Emel'janovič Maksimov (pseudonimo di Lev A. Samsonov, nato 43 anni fa a Mosca in una famiglia operaia) non è più uno scrittore sovietico dal ventisette giugno 1973, quando la sezione moscovita dell'Unione degli scrittori appunto tali, esaminato il suo romanzo *I sette giorni della creazione*, decideva di escluderlo dai suoi ranghi: analogamente a casi precedenti di questi anni (Solženicyn, Galič), il suo comportamento e i suoi punti di vista sulle realizzazioni della società sovietica sarebbero risultati inconciliabili con il dettame statutario dell'Unione medesima. Più semplicemente, le cose erano andate nel modo ormai consueto: steso di getto (meno la terza parte, « Il cortile in mezzo al cielo », scritta già alquanto prima) durante il 1969 e l'inizio del '70, il lungo romanzo (oltre cinquecento pagine nell'originale) era rimasto inedito finché, nel '71, una copia del manoscritto capitò a Francoforte dove fu tosto data alle stampe dalla Posev, la casa editrice che negli ultimi tempi ha assunto un ruolo di primo piano nella vita culturale dell'emigrazione russa democratica e del dissenso sovietico. All'edizione in lingua russa han fatto seguito quelle tedesca, francese, britannica, americana, giapponese. In Italia, il romanzo di Maksimov è stato pubblicato da Rizzoli la scorsa estate, nella traduzione di Maria Olsufieva e Tania Gargiulo.

Il romanzo è in realtà un'aggregato di romanzi: la storia dei diversi membri della famiglia di Petr Vasil'evič Laškov, ferroviere a riposo, lievita in una ressa stordente di personaggi, in un intrico di itinerari biografici che si incrociano, si scontrano, si allontanano l'uno dall'altro, in un ribollire di rimpianti, di rancori, di disillusioni. Presenza unificante di tutto il libro è il vecchio Laškov, duro e onesto, ben saldo nella sua antica fede di partito, che per tutte le cose che non tornano ha una sua lineare spiegazione. Ma a poco a poco egli viene scoprendo, nella solitudine della vecchiazza,

la misteriosa forza di creature più deboli: la figlia, un'ombra di donna alcoolizzata, si redime e trova la sua via lontano da lui; il nipote, chiudendo una vita priva di senso, si fa vagabondo « alla ricerca di qualcosa ». Gradualmente le vecchie certezze appaiono a Petr Vasil'evič aride e insoddisfacenti, finché sarà la luce di un mattino a fargliene intravedere una nuova e tanto più semplice.

Le sei parti in cui questo fervido caos narratorio è suddiviso sono intitolate a simbolici capitoli-giorni dal lunedì al sabato: sapere che il termine russo per « domenica » è lo stesso che significa « resurrezione » aiuterà il lettore italiano a capire l'intento di questa capitolazione, nella quale il settimo « occhietto » prelude a un capitolo non scritto ma annunciato dall'enfatico titolo: « E venne il settimo giorno, giorno di speranza e di resurrezione... ». È appena il caso di far notare che enfasi e incontinenza scrittoria, frammentarietà e interferenza tra invenzione narrativa e scoperto impegno polemico sono, da Solženicyn in qua, caratteristiche pressoché costanti del filone « dissidente » delle lettere russe.

Il critico francese Philippe Berner, che sull'« *Aurore* » del 14 agosto '73 definiva Maksimov « un Jack London russo », si riferiva evidentemente a un dato costante che dalla biografia dell'autore si è travasato nelle sue pagine: se la scheda biobibliografica di Maksimov ci fa intravedere il tipico curriculum dell'irregolare — « fuga da casa giovanissimo, vagabondaggi, furtarelli, orfanatrofi, a diciassette anni la prima condanna al campo di rieducazione minorile, poi altre fughe, sporadico studio, pesante lavoro da manovale nell'estremo Nord » —, altrettanto caratterizza quasi tutti i suoi personaggi, in aggiunta spesso a una posizione di scarso inserimento o di polemica disparte dalla « realtà sovietica », una segreta irrequietudine, una nostalgia della strada e dei lontani spazi che in molti casi si ripiega nell'abbruttimento e nell'alcoolismo, ma sembra a volte celare un presentimento di fede. Come nel dialogo che si svolge

nella corsia di un manicomio tra Vadim, giovane attore fallito capitato là dentro per tentato suicidio, e il regista ebreo Mark Kreps, il quale tiene un diario in cui pensiero dominante è « l'innato senso di colpa dell'uomo »: « Se ti dessero un teatro, Mark, mi prenderesti? » / « Vuoi la verità? » / « Spara. » / « No, non ti prenderei. » / « Grazie per la sincerità. Ora so come sto. » / « Vedi, tu hai troppa compassione per te stesso; nel teatro mio — Mark sottolineò quel “mio” — l'attore dovrà avere compassione piuttosto degli altri, e solo in ultimo di sé... Anzi non ne avrà affatto... Scopo dell'arte è pur sempre la dedizione, non l'affermazione di sé. Tu, Vadim, sei certamente un attore di prim'ordine nella comune accezione del termine. Ma a me occorreranno non tanto attori quanto pensatori, martiri. » / « Allora insegnamelo. » / « Non si può insegnarlo, o viene da sé o non viene affatto. » / « Che cosa bisogna fare perché venga? » / « Calmarsi. » / « Me ne manca il tempo. » / « Il

tempo non c'entra. » / « E cosa “c'entra”? » / « Piuttosto il cuore. ».

Meno esteriore del riferimento a Jack London appare il richiamo, solo apparentemente contraddittorio, a Gor'kij e a Dostoevskij che lo stesso Maksimov ha fatto in un'intervista rilasciata lo scorso luglio al suo editore tedesco: l'inespressa religiosità dei reietti di Maksimov rende a un tempo ragione della russicità di questo scrittore e della sua inaccettabilità agli occhi delle gerarchie letterarie del suo paese. Così anche Maksimov, che pure, dopo essere stato scoperto da quel fine e leale scrittore che fu Konstantin Paustovskij, aveva mosso i suoi primi passi nell'ambito della « legalità letteraria », è stato infine costretto a prendere posizione e a schierarsi, con tutte le probabili conseguenze, dalla parte dei dissidenti e del *samizdat*.\*

A. M. RAFFO

\* Questa nota veniva stilata prima che Maksimov emigrasse in Occidente (a. m. r.)

## STORIA E CULTURA

### L'Inghilterra degli anni Trenta

Sono certamente pochi coloro che, appartenendo alle generazioni più mature, non ricordino almeno il titolo di romanzi come *Furore* di Steinbeck, *E le stelle stanno a guardare...* di Cronin, *La via del tabacco* di Caldwell, di drammi teatrali come *Aspettando Lefty* di Odets e *Sotto i ponti di New York* di Anderson, di films come *Il porto delle nebbie* di Carné, *L'angelo del male* di Renoir, *Tragedia nella miniera* di Pabst, di un quadro di Ben Shan, di una poesia di Spender o di Auden. Ed è ad opere come queste, dalle quali scaturisce anche una verifica robusta ed indiscutibile della prevalente tendenza a sinistra delle intellettualità euro-americana negli anni fra il 1930 ed il 1939, che occorre ancora adesso riferirsi per intendere al meglio la

durezza di una « condizione umana » nella quale, sepolte quasi d'un tratto le illusioni di un mondo migliore e pacificato balenate con la fine della guerra, sembrava ormai caduta la maggior parte delle classi povere e sfruttate del Vecchio e del Nuovo Continente: ed erano in moltissimi ad ignorare, o a trascurare, la pur terribile realtà della rimanente parte del globo.

Che gli storici abbiano dimenticato quegli anni di ferro e di fuoco nessuno potrebbe affermare. Che ne siano stati privilegiati gli aspetti immediatamente politici, la brutale lezione di quelli economici, le varieghe dimensioni e sembianze di quelli culturali è d'altronde ed ugualmente indiscutibile.

Giunge perciò a proposito un libro fresco ed originalissimo come quello che Noreen Branson e Margot Heinemann hanno dedicato a « L'Inghil-

terra degli anni Trenta» or ora pubblicato da Laterza nella traduzione di Fiamma Nirenztein Camerlinghi. Si tratta di un libro privo di protagonisti individuali ben definiti e che, dietro l'esteriorità di un titolo dimesso e sin quasi banale, è dedicato allo studio minuzioso ed attento delle vicende umane, politiche e sociali dei lavoratori inglesi in quel decennio: alle loro esigenze pratiche e ideali, al loro orizzonte culturale e morale, alla loro capacità di organizzazione e di lotta in un periodo durante il quale entusiasmo e disperazione, coraggio e lassismo accompagnavano la caccia affannosa al posto di lavoro, al cibo, all'alloggio, alla difesa dai rigori del clima. In un momento nel quale, oltretutto, veniva crescendo la spietata fermezza delle classi dominanti nel perseguire con ogni mezzo la ricostituzione dei margini materiali e del quadro politico indispensabili alla ripresa se non alla crescita di una società capitalistica che aveva assunto, per fasi non brevi, visibili tratti di esemplarietà.

Il disegno che ne risulta è al massimo lineare, semplicissimo e leggibile. Al di là di possibili messe a punto o anche di dissensi, un dato emerge nettamente: furono la strenua capacità di resistenza, la fantasia nell'iniziativa, la tenacia, la decisione con le quali le classi lavoratrici si strinsero attorno ai sindacati — ed in misura meno sensibile ai partiti (il « salto del fosso » di Mac Donald era davvero troppo recente perché potesse accadere il contrario) — a far sì che all'Inghilterra venisse risparmiata l'onta dell'esperienza fascista. Come non ricordare in proposito le belle pagine dedicate al 4 ottobre 1936, giorno nel quale il popolo londinese sconfisse sulle piazze le squadacce di Mosley bloccandone ogni velleità eversiva?

E fu grazie a quella capacità, fantasia, tenacia e decisione che i lavoratori britannici, a differenza dei loro colleghi di altri paesi, riuscirono a recuperare il terreno perduto nella prima metà del decennio: i documenti che le due Autrici forniscono non consentono, in merito, dubbio veruno.

Per quanto non sia permesso prescindere dal fatto che il Regno Unito era pur sempre la metropoli di un impero sterminato e ricchissimo e che le classi dominanti riuscirono ad avvertire ed a

mettere a frutto il senso della lezione dettata dagli eventi del periodo post bellico: non meraviglia perciò che John Mainard Keynes vivesse lì e non altrove.

È in un quadro del genere forse, che si può anche comprendere perché, nonostante la radicalizzazione di quegli anni, non si venisse mai ponendo coerentemente il problema della trasformazione socialista della società inglese. Su questo punto la Branson e la Heinemann sembrano davvero poco convincenti se, come ci pare, esse accentuano oltre il dovuto moti di coscienza minoritari e spinte episodiche quanto flebili: in fondo nel luglio 1945 furono i laburisti, non altri, a vincere le elezioni.

A lettura conclusa è difficile sfuggire ad un moto di delusione: che non deriva, sia ben chiaro, dal libro, ma dall'obbligato parallelo con le nostre conoscenze sulla situazione italiana di quegli anni. Dire che, dall'angolo visuale proposto dalle due Autrici, esse rasentino lo zero è rendere omaggio alla verità non di più. È sperabile che la traduzione italiana di questo saggio contribuisca ad agitare le acque se è vero, come riteniamo, che una simile lacuna torna a tutto disonore della nostra storiografia.

## Una storia di Cuba

Cuba non è più di moda ma era inevitabile, e giusto, che, prima o poi, un volume dedicato alla Repubblica caraibica dovesse pur comparire nella classica collana storica dell'editore Einaudi. Parliamo della *Storia di Cuba* (1762-1970) dell'inglese Hugh Thomas, tradotta da Leonardo Lojacono e Mario Trucchi. Si potrebbe semmai discutere se la scelta è caduta sull'opera più adatta: ma tanto vale. D'altra parte il Thomas è notoriamente studioso di sicuro talento, informatissimo e di sperimentata serietà professionale, né gli sfuggono le esigenze di linearità narrativa dell'ideale lettore medio cui un libro del genere appare evidentemente destinato. Sarebbe comunque fargli torto incasellarlo semplicisticamente e seccamente nella categoria alquanto comprensiva e nel solco brillantissimo ed imponente dell'empirismo inglese tradizionale: in ogni

caso, esso pure, tutt'altro che privo, almeno nei suoi esponenti più rappresentativi, di implicazioni e di preoccupazioni interpretative. Sarebbe fargli torto perché egli prende partito: in maniera esplicita, e sia pure con lo stile ed il distacco tipici dell'intellettuale della vecchia classe dirigente britannica, si autodefinisce infatti « storico liberale ».

È perciò del tutto comprensibile che egli non arretri, né si trinceri dietro metafore più o meno scontate, quando deve valutare l'insipienza, la brutalità e la mancanza di fantasia con le quali i « cugini » americani trattarono la questione di Cuba ed i cubani nei lunghi decenni fra la fine dell'800 e la « crisi dei missili » (1962): epoca alla quale, in sostanza, il suo racconto si arresta nonostante un « epilogo » a più quadri di una settantina di pagine. Come comprensibile è, ed a maggior ragione diremmo, che la sua prosa accenni a toni più risentiti e sonori nei passi dedicati alla denuncia delle deviazioni — e nel caso cubano, lo si intende perfettamente, esse non possono non apparire numerose e gravissime ad uno « storico liberale » — rispetto a quell'ideale modello di reggimento politico a democrazia parlamentare che tanto rilievo ha avuto nella storia del Regno Unito.

L'impressione che si ricava al termine della lettura del massiccio volume tuttavia è che al Thomas la bisecolare vicenda di Cuba — egli prende le mosse dalla provvisoria conquista inglese dell'Avana nei mesi finali della guerra dei Sette Anni (1756-1763) — si presenti nell'insieme come una specie di tragica operetta recitata in un paese del quale, nonostante l'impegno profuso, sembrano sfuggirgli la natura ed i connotati (e di ciò danno testimonianza diverse delle epigrafi poste all'inizio di molti capitoli. Leggiamone una, ripresa da un testo di Carlos Puebla: « le strade della mia Cuba non vanno mai dove dovrebbero »), ed i cui protagonisti gli appaiono quasi sempre muoversi ed

agire senza un minimo di razionalità e di logica. Né sono assenti del tutto, qua e là emergono anzi in primo piano, frettolose concessioni ad una specie di antropologismo che, a nostro modo di vedere, non è davvero della miglior lega.

In realtà, per quanto in parecchi capitoli siano affrontate — e come poteva accadere diversamente? — le essenziali questioni della schiavitù e della produzione dello zucchero, mal si avvertono la rilevanza e la centralità delle grandi lotte per il dominio coloniale e per le materie prime che, avviate già nella fase preindustriale del capitalismo, si scatenano in tutta la loro imponenza e tragicità nel corso del secolo XIX e del nostro, e proiettano e mantengono Cuba ed il suo prezioso prodotto nell'occhio del ciclone. In fondo il giudizio a dir poco non equanime sulla nuova Cuba, quella che ha iniziato la propria esistenza con la fuga di Batista il 1° gennaio 1959, il mancato apprezzamento del duro pedaggio lungamente pagato dall'isola e dai suoi abitanti al potentissimo e scomodo vicino, la risentita ironia, non di rado intrisa di cinismo, nel delineare il ritratto e le azioni dei personaggi più in vista, dall'eroe nazionale José Martí a Blas Roca a Fidel Castro, si spiegano proprio con l'assenza di un impianto del genere nella costruzione dell'opera.

Fu uno storico invero non sospettabile di simpatie per i « barbudos » a scrivere anni orsono che « ...riflettendo sul cammino fin qui seguito da Fidel Castro due cose appaiono ragionevolmente chiare: Cuba era matura per la rivoluzione, e le rivoluzioni sono raramente miti e ben educate... ». Così Huber Herring, statunitense. Hugh Thomas non condivide una siffatta e pur caustissima opinione. Ma può, uno storico che si proclama « liberale » permettersi di dissentirne? Egli ritiene di sì.

GIORGIO MORI

## ARTI FIGURATIVE

### Lavori in Valpadana di Roberto Longhi

L'edizione delle « opere complete » di Roberto Longhi è giunta al sesto volume, l'ultimo che ha potuto ancora usufruire delle sue cure, scelta e ordinamento del materiale, disposizione delle varie parti e, soprattutto, titolo. Per le ricerche sulla pittura in Emilia e Lombardia dal Trecento al primo Cinquecento Longhi ha inventato il suo titolo più bello: *Lavori in Valpadana*; un punto centrale, e forse il più totalmente nuovo e creato, di tutta la sua lunga attività. Non esiste un libro di Longhi, un capolavoro di Longhi, ma una sua opera ininterrotta, in ogni momento ricca, ispirata e profonda (a più strati), simile per tali caratteristiche alla « Recherche » proustiana, e di cui si può dire, come disse di questa Valéry, che in qualsiasi punto del vasto tessuto si pratici un'incisione, ne zampillerà sempre sangue.

Fu proprio con gli scritti contenuti in questo volume che Longhi devì il corso tradizionale degli studi sull'arte italiana, stravolse e mandò in frantumi gli schemi e le abitudini più radicate, fece aprire gli occhi sulle opere, così che a fianco della grande arte toscana apparve, allo sguardo meravigliato di tutti, una grande arte emiliano-lombarda, a fianco e ad uguale altezza.

E poiché è quasi impossibile dar conto della ricchezza e dell'importanza del volume in poche righe, val la pena almeno di fermarsi un po' più sul titolo. Nell'ultima delle tre parole che lo compongono è delimitata un'area geografica, alla quale corrisponde un'area artistica; già in questo si manifesta uno degli aspetti principali del metodo di Longhi, di ritenere l'arte legata, anche formalmente, ai luoghi di origine e trovar così elementi caratterizzanti nei rapporti, i più vari, con il paese e i suoi centri culturali; ciò gli ha permesso quel lavoro difficile di delimitazione, e di vedere con occhi completamente liberi dai condizionamenti di una regione, che era considerata la preminente, le caratteristiche del tutto diverse e nuove, e per questo non meno ricche e poetiche, di un'altra; e, a più

riprese in questo libro, gli ha permesso il gioco bellissimo di rintracciare i rapporti e gli intrichi stilistici tra una regione e l'altra, dei lombardi che lavorano in Toscana e dei toscani che lavorano a Milano.

Nella prima parola del titolo è la caratterizzazione di quell'area artistica. I « lavori », se eseguiti in « Valpadana », sono opere di scavo, di sterro, di coltivazione, lavori di peso, di fatica e che in ogni modo hanno un rapporto con la terra. Ed ecco allora la possibilità di trapassare facilmente alle caratteristiche dell'arte di quell'area, come sono indicate già nelle prime pagine del libro: verismo intuitivo, sostanza popolare, naturalismo, senso espressivo, affettuoso intimismo, mancanza di senso plastico e drammatico. Potremo capire anche meglio tutta la risonanza interna del titolo se lo confrontiamo a un altro titolo straordinario di Longhi, che gli è simile ed opposto, « Officina ferrarese »: ancora delimitata un'area e le caratteristiche della sua arte; e indicato già il senso del meccanico, dell'uso di metalli, di pietre dure; e risuonante già in esso il frastuono dei martelli, delle lime, illuminato dai lampi delle fucine, delle lavorazioni a fuoco; tutte cose che son perfette trasposizioni metaforiche della pittura di Ferrara. Per i « lavori in Valpadana » invece la materia è diversa, è densa, spessa, plasmabile, umida, non emette squilli né bagliori, ma un suono sordo, soffocato, spento, e chiarezza diffuse e internate: è l'arte realistica, naturale, con accenti popolari e forze espressive, di Lombardia ed Emilia.

Si deve considerare anche il gioco polisemico di questo titolo, sui due piani più immediati, e da cui si può trarre ancora qualche conseguenza. I « lavori » sono quelli, di creazione, di fantasia, di tessitura culturale, eseguiti dagli artisti di questa grande regione del Nord; ma sono anche quelli dell'autore, di ricerca, di scoperta, di creazione, condotti sulle tracce dei primi, nella stessa regione. Dall'incertezza sulle due interpretazioni e poi, al di là di questa, dalla loro unione, anzi dalla circo-

larità che stringe in un'unica sequenza, in un unico grande movimento, oltre il tempo, artisti ed autore e le loro opere unite e complementari, nasce, e vien suggellata, la profonda sostanza vitale, la posizione di rapporto, in una parola la moralità dell'opera longhiana.

Il libro riguarda due secoli di pittura, il Trecento e il Quattrocento, nell'Italia Settentrionale, ed è per metà nuovo, poiché accoglie le lezioni tenute da Longhi a Bologna dal '34 al '36, che circolavano finora solo per le stanze universitarie. Così si presenta, nella sua qualità di capitolo o parte della grande opera ininterrotta, come un tessuto omogeneo, orizzontale, di grande spessore, ricco di fatti, di idee, di scoperte, di immagini, di metafore, di invenzioni stilistiche e di poesia, dal quale emergono due vertici, i « Momenti della pittura bolognese » e il « Carlo Braccesco », dove son toccate le punte alte della creatività del secolo in Italia.

Un simile libro, che porta in sé il destino di una grande tradizione, parrebbe il più adatto a suscitare entusiasmi e soprattutto nuove azioni e reazioni culturali (oltre tutte quelle che ha già suscitato), a indicare il volto di una civiltà; passa invece come una navicella solitaria nella triste Italia del 1974. La divaricazione tra la potenza del testo e lo squallore dei tempi è massima in ogni punto. Longhi, ad apertura del saggio su Braccesco nomina i musei come « amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare », e infatti il libro nasce dai « viaggi senza meta », dagli « incontri fortuiti », dai « lunghi approcci con le opere » in essi avvenuti. E pensiamo cosa si vuol fare oggi dei musei, dissaccarli, sventrarli, modernizzarli, aprirli o chiuderli, sulla traccia di quel detto di Mussolini, che si vantava di non essere mai entrato in un museo.

## Mostra di Schlichter

Dei grandi realisti che lavorarono in Germania tra la fine della Prima Guerra Mondiale e l'avvento di Hitler, Rudolf Schlichter è uno dei più conseguenti; la sua « nuova oggettività » è forse la più precisa, la più chiara e specifica manifestazione dell'entità che va sotto quel nome. Già fin dall'inizio

la sua presenza nel 1920 alla Fiera Dada di Berlino è non solo politica e provocatoria, ma realistica pur in un rigoroso spirito dadaista; del resto egli era molto amico di Heartfield. Era anche amico di Brecht che, attratto dalla situazione di Berlino, a partire dal 1921 vi compie numerosi soggiorni. Nel 1919 Brecht aveva scritto « Tamburi nella notte », nel 1921 « Nella giungla della città », in poco tempo era passato da un residuo di espressionismo, inserito però in una struttura già realista, a una netta impostazione « oggettivista »; « Tamburi nella notte » fu rappresentato a Berlino nel 1922. Il luogo dove più facilmente si poteva incontrarlo era lo studio di Schlichter; ci resta di quella frequentazione un bellissimo ritratto, in cui più intensamente fan prova le doti di solidità, di precisione, di ricerca introspettiva e di forza familiare, di semplicità, di chiarezza che Schlichter profondeva in quegli anni nel suo lavoro.

Due mostre molto belle di Schlichter sono state organizzate: una a Milano dalla « Compagnia del Disegno » l'altra a Bologna dalla Galleria Stivani.

Tutti gli elementi che formano la dorsale, il più vero fondamento, del realismo degli Anni Venti, sono presenti nell'opera di Schlichter. E anzitutto gli elementi politici; quel realismo infatti si identifica in buona parte con la « linke Flügel » della Nuova Oggettività, poiché risulta chiaro un nesso profondo tra protesta, denuncia, impegno sociale, visione realistica, è questa una concatenazione di fatti cui sembra difficile sfuggire. Schlichter appartiene fin dal 1918 al Novembergruppe, eterogenea raccolta di artisti che si era formata proprio in quell'anno come conseguenza diretta e immediata alla rivoluzione e che sembrava svilupparsi sulle membra sparse dell'espressionismo; ma quando, cadute le speranze rivoluzionarie, ha inizio un periodo « cinico e disperato », Schlichter continua la sua lotta e fonda nel 1924 con Heartfield e Grosz l'associazione degli artisti comunisti « Il Gruppo Rosso ». Il suo impegno rimarrà ininterrotto fino all'avvento del nazismo, quando per rappresentare i mostri che cominciavano a invadere la Germania introdurrà nella sua arte degli elementi metaforici e simbolici, che hanno fatto parlare di un suo esito surrealista.

A questo tipo di intervento corrisponde nel suo lavoro la necessità di tenersi costantemente a una rappresentazione diretta, precisa e netta del reale, mettendone a fuoco l'elemento che più di tutto lo interessa: l'uomo. La pittura di Schlichter è quasi solo una pittura di ritratti, quindi la pittura di un genere; ma di un genere che diventa caratteristico della Nuova Oggettività, e senz'altro quello in cui si fa evidente la contrapposizione all'espressionismo, che rappresentava l'uomo tipico, l'uomo unico, l'uomo ideale, nudo ed astratto. Schlichter è completamente refrattario a qualsiasi tipo di astrattismo, che considera disumano; egli dipinge ogni volta un uomo diverso con tutta la ricchezza delle sue determinazioni, i suoi traumi, la sua ideologia, la sua condizione, insomma con la psicologia che lo individua. Schlichter ha verso questo uomo un moto di simpatia, di pietà; la « freddezza » del nuovo oggettivismo, che a volte può essere quasi scientifica, come se il pittore fosse un entomologo, in lui si scioglie, lascia il posto a una umana comprensione, il distacco si riduce; la materia cristallina di Schad appare in lui frantumata; la sublime e terribile crudeltà di Dix si attenua, scende di tono, e certo di potenza, scompare, di quel grande, l'epica della corruzione. Schlichter è nitido, preciso; solido e forte nella pittura, taglien-

te e acuto nel disegno; ma sempre la sua linea è condotta da una mano commossa.

Anche in rapporto a un altro elemento tipico della Nuova Oggettività, l'elemento erotico, che scorre di continuo sotto pelle, a volte scoppia con violenza, con crudezza, a volte affiora con sottile viziosità e perversione, anche in rapporto a questo elemento Schlichter non sa mantenere il distacco; in lui l'eroticismo si fa spesso torbida atmosfera, poiché egli non affronta la diretta e distante evidenza del nudo, ma mostra gli elementi laterali, i riflessi, gli oggetti, sfiora il feticismo. Si è coinvolti poiché si sente la partecipazione.

Ciò accade sempre di fronte all'uomo ritratto da Schlichter, sia un operaio o un intellettuale comunista, la prostituta Margot o una vecchia cocotte, Bertold Brecht o Eric Maria Remarque, Sylvia von Harden o un giornalista mediorientale, le donne che lottano o la ragazza con gli stivaletti. Ciò avviene anche di fronte ai pochissimi paesaggi che egli ha anche dipinto; al bellissimo, intitolato « Sera », per esempio, che unisce alla lucidità solida, acuta e precisa dei contorni e degli esatti particolari la commozione perplessa del gioco discorde delle luci, quella, che finisce, del cielo e quella, che si accende, della casa, e al realismo nitido delle cose la magia di un attimo sospeso.

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *La vita che ti diedi* al Quirino di Roma

In scena, al Quirino di Roma, *La vita che ti diedi* di Luigi Pirandello, nella regia di Mario Ferrero. Una eccezionale interpretazione di Sarah Ferrati (da tempo sulle nostre scene non ne vedevamo di simili), contrappuntata vigorosamente dalla recitazione di Edmonda Aldini.

Si dice che Pirandello amasse questo lavoro più

di tutti gli altri. La critica tuttavia, almeno fino a oggi, non ha mai condiviso questa predilezione. Personalmente, ho l'impressione che avesse ragione Pirandello. Al tempo in cui il lavoro fu scritto (1921) — pare, su richiesta della Duse, che poi rifiutò d'interpretarlo —, è anche comprensibile che esso non piacesse. Vi circolava un tema assai scottante, del quale non si riteneva lecito andare più in là della bassa rettorica. È il tema della « madre » che considera il figlio « carne della sua car-

ne»: un tema che Pirandello s'era portato dentro fin da bambino, amando supremamente sua madre e divenendone il paladino anche a costo — certe volte — di strapparsi al proprio innato pudore (ne fa fede la magnifica, fedelissima biografia di Giudici).

Ebbene, sempre più mi sollecita l'ipotesi che a questo tema Pirandello connettesse tutti i fili della sua ben nota problematica. Il tema della relatività del conoscere ad esempio, che fin dagli inizi della sua apparizione in teatro rappresentò per i critici e per il pubblico il ghiotto boccone del suo rinnovamento teatrale, a me appare oggi più che mai legato al sentimento materno. Ho detto intenzionalmente materno, volendo proprio intendere che Pirandello si sia messo al posto della madre, sostituendosi in tutto all'amore — ritenuto indiscutibile — di costei. E di qui è giunto fino alle soglie dell'impossibile: di quell'*impossibile*, notoriamente pirandelliano, che s'interpone tra uomo e uomo e addirittura tra sé e se stessi, e dinanzi alla cui constatazione l'attore resta come paralizzato: finito, morto, come attore; divenuto attonito, spettatore.

Protagonista della *Vita che ti diedi* è, infatti, un morto. Abbiamo constatato spesso, nel grande teatro, l'assenza del protagonista dalla scena. L'esempio massimo è il *Giulio Cesare* di Shakespeare, dove la figura del protagonista tanto più emerge quando non compare ancora o non compare più sulla scena. Ma è Giulio Cesare: un uomo di cui ben si conoscono le azioni! Qua invece si tratta di un uomo qualsiasi, di cui si sa appena ciò che si può e si deve sapere: un uomo che è tornato, dopo venti anni di assenza, da sua madre ed è morto. È tornato dunque a casa per morirvi. E che cosa ha fatto, come è vissuto, nei venti anni di assenza? Sappiamo solo che ha amato una donna sposata, la quale è rimasta sempre in casa del marito, con i suoi due bambini, e che non si è concessa a lui se non l'ultimo giorno di questo grande amore. Perché è stato veramente un grande amore: lo sapremo dopo per bocca della donna.

Benché invisibili essi siano, ci sono due piani dell'azione nella *Vita che ti diedi*: un piano è quello cui ci troviamo ad assistere; un secondo piano, lo ricaviamo dalle parole del dialogo, ed è quello che

conta, perché la « soluzione » di ciò che vi è accaduto si compie alla fine del dialogo, cioè sul piano cui andiamo assistendo: ed è proprio la morte del protagonista, la quale manifesta la sua reale irruenza appunto al chiudersi del velario.

Lo spettacolo, dunque, si apre su un salone che è attiguo alla camera dove è morto l'uomo, che d'ora innanzi chiameremo « figlio », perché questo è l'unico appellativo che lo qualifichi. Accortamente lo scenografo Scandella ha composto questo salone in diagonale, perché ne fossero visibili del pari le finestre con le tende smosse da un gelido vento invernale, e la porta d'accesso alla camera del morto. Una scena semplice, direi nuda, con un'aria sepolcrale di memorie spente: la porta di quella camera ne risultava definitiva, inviolabile, come le porte dell'Ade.

Ebbene, in quest'aria sepolcrale, la madre, Donn'Anna Luna, considera il figlio ancora vivo. Ma, si badi, non è il concetto biblico del « vivente » che ne affiora. Forse, alla fine — ma ben oltre le scene — potrà ricomparire anche questo, ma nell'animo di Donn'Anna non è così. Nei vent'anni d'assenza del figlio, ella lo ha pensato sempre così come l'ha visto andar via; ed è così che continua a pensarlo ora: morto è, semmai, quello che ha visto ritornare dopo vent'anni, essendo tanto diverso dall'immagine che ne aveva custodita.

Donn'Anna è ben consapevole che questa assurdità è frutto dell'egoismo: « Sì, sì — dice ad un punto — noi piangiamo su noi. Noi piangiamo perché quello che è morto non può più, lui, lui, darci la minima esistenza. I suoi occhi spenti non ci vedono più, le sue mani indurite e fredde non possono toccarci più... ». Affiorata dalle fragili alternative dell'amore — ecco — la relatività del conoscere ci rende vivi nella mente degli altri. « Quando era lontano, dicevo: " Se egli mi pensa in questo momento, io sono vivente per lui ". Ciò mi sosteneva, confortava la mia solitudine ». Il sospetto d'egoismo del proprio amore è come una spada che incombe su Donn'Anna, tuttavia ella non sa resistere alla tentazione di possedere l'essere amato (« carne della sua carne ») per serbare la certezza di essere viva nel pensiero di lui.

Tant'è che, trovando una lettera del morto, in-

cominciata a scrivere e non finita, pensa bene di terminarla, dato che la sua scrittura è identica a quella del figlio. In tale lettera, indirizzata a Lucia, la donna amata dal defunto, s'implora costei di venire. Donn'Anna la completa e l'imposta. Non una parola sulla morte: la donna riceverà la lettera dell'uomo amato e correrà da lui, ma non lo troverà. A riceverla sarà Donn'Anna che, nascondendole pur sempre la verità, la farà dormire nella camera del figlio morto, e sapendola incinta, più che mai confermerà ora la sua convinzione che il figlio è vivo.

Ma quando arriva la madre di Lucia per riprendersela, allora Donn'Anna avverte con evidenza la morte del figlio. E a Lucia che vorrebbe restare con lei e con lei attendere il nascituro che dovrebbe accomunarle entrambe per sempre, dice: «No... Io non posso più... Io pensavo a me, e non al piccolo che verrà...». Infatti, per la società in cui sta per nascere, sarà vietato al piccolo di portare il nome del padre. «Va, figlia mia... va verso la tua vita, va a consumarti a tua volta, povera carne sofferente. *La morte è ben questo*».

MATER DOLOROSA: una madre è veramente tale nell'atto in cui si priva del figlio. È allora che lo dà veramente alla luce, proprio quando se lo vede andar via, morire. Già prima, del resto, Donna Anna aveva detto: «Ma sì, egli vive per me, egli vive di tutta la vita che gli ho sempre data: la mia vita, la mia, e non la sua, che io non conosco». Ecco — ripeto —, a me pare che la problematica pirandelliana trovi qui la sua origine più trasparente: in questa profferta d'amore. Di un amore assoluto, estremamente transitivo. Un amore dell'altro *per quello che egli è* e che noi non conosciamo: amore per chi ci abbandona.

### **Trovarsi di Pirandello al Valle di Roma**

In tanta ripresa pirandelliana, ecco *Trovarsi* al Valle di Roma. Della commedia che Pirandello scrisse per Marta Abba, De Lullo ha curato la regia per Rossella Falk. Nessun'altra analogia che questa: di onorare un'attrice, offrendole un cavallo di battaglia. Ma lo spettacolo è atono come una

copia conforme, e anche talora inattendibile, dato che la copia conforme concerne un modello di quarant'anni fa e, quindi, qua e là presumibilmente scaduto, come ad esempio in quel considerare una attrice quasi una sorta di eccentricità vergognosa.

È anche vero, d'altra parte, che io parli di copia conforme pur riconoscendo che De Lullo ha cambiato il finale della commedia, in quanto ha sostituito quello che c'è, e che è un atto di sfida dell'attrice contro coloro che l'hanno prima giudicata, con un passo (abbastanza verboso, se preso a sé) stralciato dai *Sei personaggi*. Ebbene, proprio questo cambiamento prova, a mio avviso, che De Lullo ha poco approfondito il lavoro, attenendosi ad una piatta superficie di belle parole tra le quali potesse volteggiare a suo agio la scontata figura dell'attrice dalle cento facce non sue ma priva di un volto proprio.

Ridotta all'essenziale, la trama di *Trovarsi* è questa. Una signora, di quelle che fino a pochi anni fa erano definite «bene», ospita un'attrice, sua antica compagna di scuola, e invita i suoi amici a conoscerla. Quantunque storicamente consueta, questa premessa ambientale non può essere né taciuta né tacitata con una inappuntabile scenografia floreale di Pier Luigi Pizzi. Deve essere bensì messa nel dovuto rilievo, perché è condizionante: anche in *Costi è, se vi pare*, anche in *Come tu mi vuoi*, s'hanno premesse del genere, dove se ne va quasi per intero un atto ad ascoltare i giudizi vari che s'accavallano sul protagonista, il quale comparirà solo più tardi e verrà svolgendo la sua azione in collusione con quei giudizi. Ora, tali giudizi potranno anche apparire scaduti oggi, ma, se l'azione del protagonista è ritenuta ancora attuale, è appunto qui che s'attizza l'opera dell'interprete, la quale deve consistere nel trovare gli equivalenti più attendibili per rendere verosimili le premesse ambientali che condizionano l'azione del protagonista.

Veniamo infine al fatto. La detta attrice, che si chiama Donata (anche qui i biografi potranno dire che Pirandello impose al personaggio il nome di una sua conoscente: tuttavia, nel segno oggettivo dell'opera, tale nome viene ad acquistare un senso tutt'altro che occasionale); l'attrice, dunque, che si

chiama Donata, s'innamora — né occorre sapere come o a che punto — di un giovane tutto « natura », per il quale *amare* vuol dire *essere amato*. Mentre per lei, attrice (cioè « artista »), è il contrario: *essere amata* vuol dire *amare*. Innamorandosi, quindi, del giovane, ella s'illude per un momento di ritrovarsi in se stessa, nella sua carne, sentendosi amata; ma è allora, sul punto di capovolgere nell'amore ricevuto l'amore da « donare » (vedi ora il significato tutt'altro che casuale del suo nome), proprio allora che si perde e come attrice e come donna. Infatti, quando torna sulle scene, e lui è presente in teatro, s'avvede di non saper più recitare, ma rientra subito nel pieno delle sue forze non appena egli se ne va (e se ne va perché, dato il suo naturale egoismo, quell'attività spettacolare lo ingelosisce).

Il fuoco, insomma, di *Trovarsi* è l'arte dell'attore, direi meglio l'arte tout-court, che per Pirandello viene a confondersi con la vita morale e si prospetta come *amore*, ma come amore assolutamente transitivo: come abnegazione. Sono rivelatrici queste battute del prim'atto, mentre gli astanti in scena spettegolano sull'attrice che non è ancora comparsa. SALÒ: « Ma una vera attrice, creda, marchesa, è sempre una rara eccezione. Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere finisce d'essere attrice ». LA MARCHESA: « Come se ci fosse un'incompatibilità! ». SALÒ: « C'è! E si

chiama *abnegazione*, nel senso più proprio della parola: *negare se stessa, la propria vita, la propria persona, per darsi tutta e darla tutta ai personaggi che rappresenta*. Invece comunemente si crede che per l'attrice l'arte sia soltanto una scusa al malcostume ».

Il tema dell'attore ritorna spesso in Pirandello, starei per dire sempre. Vi torna accanto agli innocenti, ai poveri, alle prostitute: ai primi, dei quali l'attore condivide la passività, poiché — chiamato, come attore, ad agire — non si vede ma è nondimeno visto e giudicato; ai secondi, cui l'assimila un assillante nomadismo; alle ultime, in quanto, come loro, dà tutto se stesso. La si vede bene, del resto, nei *Giganti della montagna*, questa alleanza tra poveri, commedianti e prostitute (quella Maddalena che s'aggira senza mai parlare sulla scena!): sono le sole persone che possano incontrarsi in un territorio disertato dalla superstizione, esse, che alla superstizione non abboccano perché chiamate, o costrette, a credere nella vita.

Ora, questa fede nella vita, molto forte in Pirandello a malgrado del suo conclamato scetticismo, è infine l'amore con cui s'identifica l'arte per lui, fino al sacrificio della propria persona. Perciò la vita che Donata immola all'arte, lungi dal causare un esilio nell'estetismo, è un segno d'amore estremo che illumina l'esistenza degli altri. *Qui perdidit animam suam, inveniet eam*: ecco, per me, il senso di « Trovarsi ».

NICOLA CIARLETTA

## CINEMA

### Il pudore dei sentimenti

Raramente ho sentito non dico la necessità, ma il desiderio di convalidare, con una seconda visione il mio giudizio su un film: di quelli, s'intende, che « fanno notizia ». Ebbene, negli ultimi mesi, per tre volte ho derogato da questa mia abitudine: e per ragioni del tutto diverse. Ho riveduto l'« Ul-

timo Tango » di Bertolucci, come si ritorna su un dipinto problematico e cioè per meglio capacitarmi di alcune singolarità tecniche che alla prima visione non mi s'erano chiarite; ho rivisitato l'ultimo « Buñuel » perché nulla, di questo capolavoro, sfuggisse alla mia attenzione. Ed eccomi oggi a una « rilettura » di « Amarcord » di Fellini, un film che, per l'appunto, si sottrae facilmente alla

memoria dello spettatore per il carattere della sua struttura (o meglio: non struttura). In effetti a un titolo che è tutto un malizioso programma di amabile casareccia cantafavola non corrispondono i motivi che lo raccomandano: il succedersi dei quadri, dal più grave al più volatile avviene per scatti narrativi che a stento il fruitore coordina, donde il bisogno di supplirvi tessendo fra l'uno e l'altro una continuità giustificativa.

Al primo approccio « Amarcord » mi aveva un po' impazientito senza tuttavia stancarmi per l'eccessiva lunghezza; oggi al secondo assaggio, mentre apprezzavo con maggior partecipazione le indiscutibili qualità del regista, avevo l'impressione che il film non finisse mai e ciò a causa del delibato compiacimento con cui alcune scene, e non le migliori, sono girate. Vedi caso, esse s'iscrivono in quelle frange di fantasia inventiva che a volte si mescolano e si sostituiscono all'autenticità dei « ricordi »: alterando così quell'incantevole strugimento nostalgico che è insieme la malizia e la grazia poetica di Fellini.

Sento dire che « Amarcord » sarebbe il suo film più bello: dato e non concesso che lo sia, una cosa è certa, da qui il nostro avrebbe dovuto incominciare: « I Vitelloni », « La strada » e perfino certi passi « romagnoli » di « Otto e mezzo » non sono che timidi corteggiamenti delle sue più sincere confessioni. Senonché, come è noto, per un poeta l'autobiografia è opera tarda, da rischiare quando la fama è sicura.

Per affrontarla il regista l'ha frazionata in una serie di racconti che nel taglio hanno qualcosa di Maupassantiano: di un Maupassant traslocato in un borgo fra mare e campagna, turbolento e pazzereellone. Ogni personaggio ha il suo immutabile colore: dall'avvocato archeologo, voce recitante, ai professori del ginnasio, al bruscolinaro, al cieco sonatore di fisarmonica, al prete, ai ragazzi: tutti, giovani e vecchi, un po' strambi e di sangue caldo. L'episodio centrale e, in un certo senso, esemplare s'instaura sulla famiglia di un simpatico capomastro, provvisto di moglie, di padre, di figlioli e di un fratello matto. Insieme a loro e alla loro semplice vita si muovono, passano, ritornano, di sequenza in sequenza, tutti i paesani. Le donne,

va detto, sono adorabili, non dimenticheremo la massaià Miranda, riottosa e dolcissima, né la procace Gradisca, una trentenne avvenente e tutta ardore, così soprannominata per una sua battuta quando fu offerta, omaggio del paese, a un principe — l'allusione è lampante — di sangue reale. Questo carattere di demi-mondaine provinciale è di una verità commovente: pronta all'entusiasmo, alle illusioni romantiche, alle esaltazioni patriottiche-fasciste, agisce con una innocenza un po' guerriera che s'impone alla facile ironia dei compaesani, tutti, più o meno, innamorati di lei. Si direbbe che il giovane Titta-Fellini ne sia ancora invaghito, difatti la dipinge con grande simpatia e, alla fine, la salva dai mali passi facendole sposare un carabiniere. Ma non anticipiamo.

Azzeccatissima, concreta, genuina la famiglia del capomastro, con le sue liti coniugali, le sberle ai figlioli, i pizzicotti del nonno rubizzo alla servetta e quella memorabile gita campestre con lo zio matto che s'arrampica su una altissima quercia e tra il fogliame urla di volere una donna: per poi obbedire docilmente a una vecchia suora di carità che accorsa dal manicomio gli ordina di scendere. Se un antropologo del tremila vorrà documentarsi sulle tribù che abitavano mille anni innanzi la costa adriatica avrà in alcuni passi di « Amarcord » delle valide pezze d'appoggio.

Il ricordo, secondo Fellini, è un granellino di realtà intorno a cui fiammeggi la fantasia. Se davvero così stanno le cose, temo che la memoria sia per lui un tranello. Il fatto è che in « Amarcord » spesso l'incursione nel mondo del sogno è di una pesantezza grottesca e macroscopica. Valga l'esempio del Grand Hotel di zucchero filato sorto magicamente in riva al mare, e dove vediamo scendere un pascià nanerottolo colle sue trenta odalische velate come monache: e giù dai balconi calano lenzuola a strisce a disposizione di eventuali romei: nella fattispecie il noto bruscolinaro. E non poteva, Fellini, risparmiarci l'esibizione di danze orientali sul gusto del più scalcagnato avanspettacolo anni venti?. Anche il pompierismo ha i suoi limiti.

Non è uno sbaglio, invece, anzi è una trovata ariosa la sequenza in cui i riminesi sulle loro bar-

che aspettano sino a notte fonda il passaggio del favoloso Rex, il transatlantico gigante degli anni trenta. Ma il vascello ritarda, chissà dov'è andato a posare e l'acqua è nera e corruciata sotto le chiglie dei rustici natanti; mezzanotte è passata, c'è già chi propone di andare a dormire. Quand'ècco, immensa e leggera, tutta bianca e illuminata da prua a poppa, dagli oblò ai pennoni, appare il sognato fantasma, immagine ed emblema della eterna festa dei ricchi. L'entusiasmo esplode, tutti sono felici quasi stessero per salire a bordo, l'affascinata Gradisca ride e piange, come davanti a un miracolo. Basta questo colpo di scena a superare in poetica magia le più elaborate visioni fra angeliche e diaboliche di « Giulietta degli spiriti ».

Ma le visioni passano e la vita resta. Resta anche la morte e muore chi meno se lo meritava, la brava massaia moglie del capomastro, che si spenge quietamente, senza drammi, nel piccolo lindo ospedale del borgo. Ci sono fiori e lacrime, neppure troppe, e al funerale gli orfanelli delle monache.

Nella vuota ordinata cucina il vedovo, seduto, ha l'aria di non riconoscere più la sua casa. Bisogna ammettere che Fellini sa scegliere i suoi attori, il ruolo della povera Miranda non poteva essere affidato a mani migliori.

In genere il finale dei film felliniani ha qualcosa di stravolto e di ambiguo che contrasta con la verve dell'inizio. In « Amarcord » succede il contrario, il film stenta ad avviarsi e all'ultimo decisamente prende quota. Così, trovo estremamente fine e geniale l'aver concluso i racconti con il banchetto nuziale di Gradisca, celebrato su una squallida spiaggia autunnale sotto una tettoia di canne. Forse è Gradisca stessa ad averlo voluto così rustico, lei che sognava nozze fastose, ma ha capito che solo così sommessamente avrebbe potuto salutare il suo paese ed esprimergli il suo generoso affetto.

Tra le innumerevoli « spose » che passano sugli schermi la nostra pazzarella romagnola è la ragazza che porta con più grazia e dignità l'abito bianco.

[ANNA BANTI

## SCHEDE

### Roberto Bazlen o del naufragio

Sulle rotte battute dal *Capitano di lungo corso* di Roberto Bazlen non incombe il pericolo di naufragi, ma infido, raggelante, il pericolo del mancato naufragio. Non per nulla « quello che aveva cercato per tutta la sua vita era il naufragio, era questa la grande liberazione... ».

In vita Roberto Bazlen (Trieste 1902-Milano 1965) deliberatamente non pubblicò mai niente di suo. Dopo la morte i suoi amici, che sono Sergio Solmi Luciano Foà, Roberto Calasso, hanno intelligentemente ricavato dalle sue carte già tre volumi, tre avvenimenti editoriali tutti editi dall'Adelphi: *Lettere editoriali*, del 1968; *Note senza testo* del 1970 e, recentissimo, *Il Capitano di lungo corso*, di cui stiamo parlando.

Se tutti i libri di Bazlen hanno la limpidezza di contorni e il fascino un po' ossessivo di quelle impronte di conchiglie che si ritrovano spaccando l'argilla compressa dai secoli, più di ogni altro lo ha quest'ultimo libro, abbozzo o frammento di romanzo che sia, dove Bazlen ha lungamente tentato una metafora di se stesso e della propria, anelata e mai raggiunta, grande liberazione.

La stesura di queste pagine, alcune quasi compiute altre appena delineate con appunti e aforismi, fra pentimenti e riprese, testimoniano gli amici, è durata dal '44 al '65, anno della sua morte. Un lungo viaggio alla ricerca del naufragio.

Inquieto e paziente, depresso e straordinariamente stimolante, Roberto Bazlen era di quegli uomini che se mai si fanno stampare un biglietto

da visita non sanno cosa scriverci oltre il proprio nome. Ma c'è da giurare che dato il suo amore per l'inedito, non si sia mai fatto stampare biglietti da visita.

Il suo mondo, il suo inferno e paradiso tormentosamente coincidenti, era la letteratura, della quale sapeva tutto e lo sapeva dire, fulmineamente, prima di tutti.

Sapeva scrivere in molte lingue, ma preferiva scrivere in tedesco (la traduzione di questo *Capitano di lungo corso* è stata curata da Roberto Calasso).

Il romanzo, chiamiamolo così per intenderci, è costruito con una serie di negazioni, di « antiqualcosa »: qualcosa che poi sarebbe l'*Odissea* e il *Fedone* oltre che Joyce e molti altri. Non c'è dubbio che la vicenda del Capitano e di sua moglie sono insieme la negazione della testardaggine di Ulisse e dell'altrettanto testarda virtù di Penelope nell'antico poema, come lo sono del brulicante attivismo verbale-sessuale dell'*Ulisse* joyciano. E la morte dell'Oste è una cupa, accorata denigrazione della morte di Socrate. Tutto vero: ma se Bazlen avesse voluto fare soltanto questo avrebbe scritto il suo romanzo in un anno, mentre ha impegnato venti anni a non scriverlo.

Altri miti rodevano il suo animo e lo facevano oscillare fra suggestioni e tentativi diversi: il motivo della balena e quello della città degli Uomini Grigi hanno un sapore addirittura pinocchiesco. Ma il grande mito, la porta di un universo di felicità mai raggiunto, era il naufragio. In esso era la soluzione di tutto, dell'uomo e dell'opera, di qualcosa che per chi ha il vizio delle lettere è ben di più che la vita.

E vien voglia di domandarsi perché; se non di andare in giro a chiedere a tutti: Ma Lei, cosa ne pensa del naufragio?

Basterà intanto rifarsi al più compiuto e dettagliato dei resoconti di naufragio della nostra civiltà, a quello del marinaio di York Robinson Crusoe, inventato a tavolino, giustamente, dal genio di Daniel Defoe.

Finta sciagura e reale approdo a una specie di paradiso terrestre, che senso ha il naufragio di

Robin? Quello, semplicemente, di approdare a un luogo dove la cultura di un uomo può applicarsi, può svolgersi, può da bagaglio ingorgato di nozioni diventare oggetti, vita, realtà, può in una parola servire.

Il mito di Robinson è tutto qui: dare a un uomo un luogo dove la sua cultura, che va dalla carpenteria alla teologia, dal diritto alla pastorizia passando per la scienza della navigazione e la filosofia, ha modo di concretarsi o addirittura di accrescersi — come avviene per la teologia — che Robin sviluppa con l'aiuto della meditazione e della sua « ottima Bibbia inglese ».

C'è da stupirsi che questo mito, questo paradiso terrestre, milioni di uomini lo sogneranno e che il *Capitano di Bazlen* — come lui « tremendamente colto » — lo cerchi; e cercandolo cerchi il robinsoniano naufragio? Purtroppo, come annota Bazlen, « Come sono lontani i tempi di Robinson! Oggi si naufraga soltanto su isole eternamente sterili, il futuro è sul mare (canzone della Marina), i coralli pungono, robaccia del passato »: e l'intuizione balenata divaga, si oscura; la cultura, senza sbocco, sopraffà e tormenta se stessa.

Per questo fra i libri di Bazlen *Il Capitano di lungo corso* ci sembra il più difficile e disameno e insieme, e di gran lunga, il più importante. È l'impronta di una ricerca sfiduciata e grandiosa: quella di trovare un uso reale e non elusivo della cultura.

A tratti lo prende la tentazione di buttare tutto a mare: « Qui sei perduto per sempre — Arrivederci alla prossima cultura ». Ma la ricerca ricomincia, perché non si tratta di abbandonarsi alla megalomania (del resto puramente verbale) di buttar via una cultura; ma di sapere, anche se è difficile, che uso farne.

In appendice al *Capitano di lungo corso* gli editori hanno stampato un gruppo di disegni e acquarelli di Roberto Bazlen degli anni '44-'46: privi o quasi di allusioni a fatti della cultura figurativa dell'epoca, sono gremiti di simboli, che rimandano alla cultura psicanalitica, messi giù con segno paziente, con pulizia artigianale: parlare di accurata sregolatezza? È troppo facile.

## Sul mito di Robinson Crusoe

Già che siamo in tema di naufragio, c'incastro qualcosa su un libro recente, per ragazzi, tradotto dal francese ed edito da Vallecchi. Si tratta di una specie di « Manuale di Robinson », come dice la fascetta, o di *Robinson Crusoe, la mia raccolta di schizzi*, come suona il titolo: autore Joël Cuénot; la traduzione è di Adriana Giussani.

Un'idea semplice e saporita questa di riscrivere graficamente il mito di Robinson — stupisce che nessuno ci avesse pensato prima —; e Joël Cuénot lo fa con un disegno dettagliato e essenziale, sfumato e preciso: si offenderà se diciamo che in filigrana ci vediamo ancora la lezione del grande Doré? Sono ampie tavole dove oltre all'isola, agli animali e alle piante, sono illustrati molti oggetti e il modo come sono fatti. Alcuni di questi oggetti sono interpolazioni, arricchimenti, rispetto al racconto di Defoe: ma sono aggiunte che non guastano troppo, anche se danno alle abitazioni di

Robinson un sapore un po' troppo gremito e accomodato che sta fra la vetrina dell'antiquario e la casa di campagna « ecologica ».

Ma non è questo il punto. Se mai è che questi oggetti, ottimamente disegnati, rispecchiano un po' troppo da vicino la forma canonica degli oggetti della nostra civiltà, senza lasciare un margine a quel tipo di invenzione — o di riinvenzione — che si determina quando dato un materiale e un uso, che può essere un lavoro da fare, l'uomo costruisce lo strumento inventando o arrangiando anche i mezzi « tecnologici » per costruirlo. In queste condizioni la forma dell'oggetto è riattinta alle origini della sua necessità — l'incontro del materiale con l'uso — e può essere più rozza, più semplice o anche più complicata, quello che conta è che può essere diversa. Quello che ci preoccupa, sfogliando un bel libro come questo, è un certo « petrarchismo dell'oggetto »: ma che razza di preoccupazioni!

FERNANDO TEMPESTI



© 1974 by ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA - Via *Arsenale*, 41 - Torino

---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958  
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante, 20 - Torino



## NOVITÀ DELLA ERI

### NUOVI QUADERNI

Bruno Traversetti - Stefano Andreani  
LE STRUTTURE  
DEL LINGUAGGIO POETICO L. 1.700

Letizia Paolozzi  
L'UNO  
SI DIVIDE IN DUE L. 1.700

*Letteratura e arte  
durante la rivoluzione culturale in Cina*

Antonio Filippetti  
I FIGLI DEI FIORI L. 1.600

*I testi letterari degli hippies*

Mario Elia  
COSTUME  
COME CIVILTÀ L. 2.500

ERI

EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

Via Arsenale, 41 - 10121 TORINO

Spedizione in abbonamento postale - Gruppo IV  
n. 2 secondo semestre 1974

**Prezzo lire 1000**